مقام مقال



د. محمّد القاضي

الرّواية والتاريخ

دراسات في تخييل المرجعي









مقـــــام مقـــــال، سلسلة جديدة في دار المعرفة للنّشـــــــر، تفتح أبوابها للأقــلام المبــدعة وذوي العقـــــــول المدبّرة، للإقامة معهم في رحاب فكرهم. وهي قبـــل كلّ شــــيء دعوة للكتابــــة المفكّرة الجذلى التّي ترحــل بالقــارئ إلى حـــدائق المعرفة المرحة وتحمله في سفرة بعيدة في دنيا الأفكارحيث يسمع في كلّ مقام ما يحتدّ بــه النّظر، ويذوق من كلّ مقال عسل الفكر.

سلسلة مقام مقال

مقام للضّيافة،
ولكنّها مقال للإضافة

مديــر السلسلــة
العادل خضر

مديــر دار المعرفــة للنّشــر
بدرالدين دبّوسي

الرواية والتاريخ

دراسات في تخييل المرجعي

محمّد القاضي

الرّواية والتاريخ

دراسات في تخييل المرجعي

خاص الكتاب مصورا
د.حسن داخل

المؤلف: محمد القاضي

الكتاب: الرواية والتاريخ – دراسة في تخييل المرجعي

الطبعة الأولى 2008

السّحب: 1000 نسخة

ر د م ك: 978-9973-9977-12-4

جميع الحقوق محفوظة للناشر

وحدة البحث "الدراسات السردية"
كلية الآداب والفنون والإنسانيات
جامعة منوبة

دار المعرفة للنشر – تونس

إهـــداء

إلى أمّي ريم التي ما زالت روحها ترفرف في روحي

حنينا أبديّا إلى البدايات

وإلى زوجتي فائزة التي تسللت إلى كهوفي

شمسا عطوفا لا تحجبها الغيوم

مع سبق الإصرار والترصّد

تقديم: لطفي عيسى

قلّب محمد القاضي الأستاذ الجامعي المختصّ في اللغة والآداب العربيّة في أوراق الناقد الأدبيّ فعثر على مقاربات أنجزها بحقّ مجموعة من الروايات التاريخيّة العربيّة في الفترة الفاصلة بين موفى القرن الماضي وانقضاء الخمسية الأولى من القرن الحالي.

تكامل عروض هذه المقاربات وتجانس الأغراض المطروقة داخلها هو ما دفع بمؤلف هذا الكتاب إلى عرضها بالصيغة المقترحة على قرائه علّهم يفكّكون من خلال الاطلاع على مضمونها النقدي المتوهّج جوانب هامّة من شفرة الخطاب الروائيّ التاريخيّ العربيّ من خلال عيّنات أدبيّة روائيّة امتدّت عملية اجتراحها على ما شارف نصف القرن.

فمن أجواء "محروسة" تونس المنكوبة بدخول الأسبان والأتراك في روايتي "بلاّرة" و"برق الليل" للبشير خريّف تقصّى

محمد القاضي الأجواء الكدرة لـ"مجزوستي" القاهرة وغرناطة زمن انهيار المماليك البُرجية بمصر وأفول الدولة النّصرية بالأندلس في روايات جمال الغيطاني ورضوى عاشور. ولا يطول مقامنا في هذه الحواضر المسلوبة المغلوبة على أمرها بعد أن ابتلاها الزمان بأرزائه وأشاح التاريخ بوجهه عنها، حتى يطوّفنا الناقد سالكا بنا التعاريج المؤدية لمنافي "كتاب الأمير..." و"تغريبة أحمد الحجري" لواسيني الأعرج وعبد الواحد براهم. "تغريبة" أو "ساقا" احتافها براهم من رحم كتب صفراء مبللة بعرق متداوليها، سردت على مسامع قارئها يوميات سنوات الجمر وجحيم محاكم التفتيش ولعنة الطرد من الفردوس المفقود. ومناف بعيدة على الضفة المقابلة اختارها واسيني الأعرج إطارا انزوى داخله أمير جزائري قاوم توحش الاستعمار الفرنسي، في صحبة مفارقة لها أكثر من دلالة جمعته بأسقف مسيحي، لتأمل مزالق تجربة سلوكه النضالي.

ما علاقة التاريخ بالرواية؟ وأيّ رهان هو ذاك الذي يُقدم عليه كاتب الرواية التاريخية حال دخوله من بوابة الإلهام الفني فيما وسمه محمد القاضي بـ"تخييل المرجعي"؟

هذه ببساطة شديدة الأسئلة التي رام مؤلف هذا الكتاب الإجابة عنها متمحّضا في ذلك جملة من الأدوات التحليلية النقدية المتصلة بتخصصه البحثي دون إغفال التدقيق بشأن حقيقة الأخبار الواردة ضمن العينات الروائية التي اشتغل عليها في أمهات كتب الأخبار وبحوث المؤرخين أيضا.

فلئن تموقعت الرواية التاريخية غربيا ومنذ مطلع القرن التاسع عشر بين "مشاكلة الزمان والمكان لسرد ما كان يمكن أن يكون" أو بلغة بخلاء الجاحظ "ما يجوز أن يكون في الناس"، وبين انعكاس أسئلة الحاضر وشواغله الراهنة في الأثر الروائي، فإن ذهاب "هنري بيراس Henri Pérès" إلى القول بأن المروية التاريخية في حكايات "عنترة بن شداد" و"سيف بن ذي يزن" و"الجازية الهلالية" لم تنتظر هذا الزمن المتأخر لملء أسمار العرب الطويلة، لا ينفي إعادة زرع الرواية التاريخية نباتا مأخوذا من تربة الغرب في حقل الثقافة العربية منذ "زنوبيا" سليم البستاني في بداية سبعينات القرن التاسع عشر.

يكمن قدر الرواية التاريخية إذا ما استقام ما وسمه محمد القاضي بـ"تخييل المرجعي" إذن في طاقتها المذهلة على إيهام قرائها بقدرتها على توليد المعنى من تجاويف سكوت سجلات

الأخبار وصمتها عن ذكر الوقائع. غير أن نمط إنتاج الحقيقة في تشكيلها كنص إبداعيّ ـ وإذا ما أدركنا ما انجلت عنه مقاربة المؤلف لروايتي "الزيني بركات" و"غرناطة"- يتوسل مشاكلة الخبر روائيا والقدرة على تحويله عبر ما أسماه بـ"المرآوي والتمثيلي" إلى شكل من أشكال معارضة الخبر أدبيا ، إما باستدعاء الماضي لمزيد التبصر بالحاضر أو بالتجاور معه لاستدراك ما أهمله والتكشّف تبعا لذلك على حقيقة الإنسان.

بهذا المعنى تصبح الرواية التاريخية- مثلما أكدت ذلك الدراسات المختصة- أنسب مجال لتحقّق جدلية "الواقع" و"الممكن". ولعل في تساوق هذا المقصد مع ما أعرب عنه "ميلان كونديرا" لما سئل حول ما نعته تعريفا لفن الرواية حاضرا بـ"إرث ثرينتيس الحقير" بأنها "حكمة اللايقين" ما يدعونا إلى مزيد التدقيق في منزلتها المعرفية بوصفها خطابا يتوفر، كغيره من الخطابات المعرفية المضارعة له أوالمختلفة عنه، على مصداقيته الخاصة.

فعندما يستلهم "كونديرا" مثلا نظرة "مرتان هيدغر" للوجود بوصفه "كينونة في العالم" فإنه يرمي من وراء ذلك إلى وضع

تعريف بسيط وعميق للرواية في آن، مفاده أنها أبلغ مجال لاستكشاف الوجود شاعريا. فقطب الرحى في الرواية هو دفع الظروف التاريخية إلى خلق وضع وجودي جديد لشخوصها يمكّن من فهم التاريخ في حد ذاته وتحليله بوصفه وضعا إنسانيا ذا مدلول وجودي. لذلك لا يحتاج قارئ "ثرينتيس" غالبا إلى التعمق في معرفة تاريخ إسبانيا، بل هو مدعو في قراءة آثاره أو آثار غيره الروائية من بوكاتشيو مرورا بـ"رتشاردسون" و"قوته" و"ستندال" وصولا إلى "بروست" و"جويس" و"كافكا" وحتى "بروخ" و"كونديرا" و"إيكو" أيضا إلى المسك بعموميات مغامرة أوروبا التاريخية منذ تأسيس إمبراطورية "شارلمان" حتى حاضرها المجسم في اتحادها الأوروبي.

المطلوب واقعيا هو فهم ما في الرواية، فالتاريخ يقص علينا أحداثا نملك براهين موضوعية على حصولها بصفة ما في الواقع، في حين أن أحداث الرواية وتشعباتها لا تحتاج في وجودها إلا لعرض نفسها من حيث هي إمكانية إنسانية قابلة للحصول. فالروائي "يرسم خريطة الوجود أثناء اكتشافه لإمكانيات غير معروفة تعكس أعماق العالم الإنساني".

غير أن اختلاف الجنسين لا يلغي حضور تداخل بينهما يقوم بالأساس على إقحام كاتب الرواية التاريخية لأجواء الوقائع تعميقا لأبعاد نصه الوجودية، متمحّضا في ذلك أعقد أشكال الدهاء والمخاتلة، مع سبق إصرار وترصّد لا حد لهما.

يعود محمد القاضي إلى المدلول الإبستيمي لصناعة التاريخ عند حكماء الإغريق وقدامى المؤرخين ومحدثيهم للتساؤل عن حدود أولوية الوثيقة إزاء أولوية الإشكالية، فيتبين له تلاقي الخطاب الروائي مع رصيفه التاريخي في ماهيتهما الإيديولوجية. فالتخييل ضمن فن الرواية يتم في ضوء قناعات المؤلف ورؤيته الكونية، أما تركيب الوقائع في صناعة التاريخ فيُستدعى للتبئير حول القيم الراهنة. تداخل الصناعتين في الرواية التاريخية هو الذي شرّع من منظورنا تساؤل مؤلف هذه المقاربات عن حدود ما وسمه بـ"التواشج" و"التنافذ" و"المناورة" و"الاستظلال" و"التحويل" بين "الفن والواقع، بين الجمالي والمرجعي، بين الحاضر والماضي". مثول التاريخ في الرواية التاريخية ممتزجا بالمتخيل أو اندغام الواقعي والمتخيل هو الذي رصده محمد القاضي من خلال تعقّب كيفية اشتغال عدد من الروائيين العرب الذين فتنتهم الوقائع التاريخية فتلقفوها في أدق تفاصيلها عامدين إلى إعادة دسها وفق أحبولة تمتزج داخلها

أصول الحرفة بكيمياء الإبداع ويشتبه على العارفين بسجلات التاريخ أنفسهم فصل الخبر فيها عن المتخيل. فلئن ذهب "الغيطاني" في معارضته لكتاب "ابن إياس" إلى حد التماهي والحلول في النص التاريخي روائيا، فإن تفنن "خريّف" في دس مادة الخبر ضمن رواياته التاريخية إلى حد الرقش بالصورة الحية والتجسيم هو الذي حيّر "الطاهر الخميري"، وهو من أعلم التونسيين بتراثهم اللغوي، وأجبره في غواية دالة على تفضيل التخيل على الخبر، معتبرا قصة "برق الليل" أقرب إلى الحقيقة من الخبر في الروايات المتواترة والمنقولة ضمن "مؤنس" ابن أبي دينار.

والغالب على الظن، وفقا لما أفصحت عنه عملية استكشاف "فوزي الزمرلي" لـ"مخبر" البشير خريف زمن نحته لرواية "بلارة"، أن تلقّف الأخبار ورصد الوقائع وحدهما لم يُشبعا نهم المؤلف لولا عثوره على "مرآة النور" - وهو تضمين للدلالة حالّ في عنوان الرواية نفسها- التي مكنته من فك شفرة الحرف والقراءة حتى شفاء الغليل. يكتشف "خريف" وهو يتعمد مخاتلة قرائه فجأة أن حدود خطاب كتب الأخبار والوقائع وجموح الرواية التاريخية إلى صناعة أفقها المستقل بذاته أمران مختلفان، لأن الرواية في استكشافها لكينونة الإنسان ومعنى

وجوده لا تأبه بالسطح ولا يشفي غليل مبدعها غير التوغل بعيدا في سمك المساحة البشرية، مشغّلا في تعامله مع الوقائع مهارات فائقة تقوم على الاختزال والحذف والجمع والاستبدال، مضفيا بذلك على السرد خفّة لا حد لها تحيل على حكمة "اللايقين" حيث الهُزء في أشد مواضع الجد وطأة على ضمير القارئ، وهذا لو ندري مجال تجاذب وتداخل بين صناعة السينما على شاكلة ما أبدع في التعبير عنه المخرج الإيطالي "بانيني" في شريطه "الحياة حلوة La vie est belle" مثلا وفن كتابة الرواية التاريخية حاضرا.

لكن ما علاقة التاريخ بالرواية عندما يعيد الروائي تكييف الوقائع دافعا بها إلى قول ما لا تستطيع مادتها الخبرية قوله؟ يحاول محمد القاضي الإجابة عن هذا السؤال بالتعويل على مقاربة معيارية تكشف عن طريقة اشتغال واسيني الأعرج في "كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد" و عبد الواحد براهم في "تغريبة أحمد الحجري". لم يتم في هاتين الروايتين استدعاء الوقائع والأخبار وحسب، بل نهض هيكل الرواية برمته من داخل الأثر المصدري. فقد خرج "كتاب الأمير" من معطف المقابلات التي جمعت "مونسينيور ديبيش : Monseigneur Dupuche بالأمير عبد القادر، وهي مقابلات جمعها أسقف الجزائر في

كتاب "عبد القادر في قصر أمبواز" الصادر سنة 1849 وأهدى نسخة منه لـ"لويس نابليون بونابرت" لإقناعه بفك أسر الأمير وتسريحه من منفاه. بينما خرجت تغريبة عبد الواحد براهم من كتاب أحمد الحجري "ناصر الدين على القوم الكافرين" وهي صيغة مختصرة لـ"رحلة الشهاب إلى لقاء الأحباب" ذلك الأثر المفقود الذي رفع "براهم" رهان استكشافه روئيا واستعادة شخوصه في صيغة "خلاسية" لرواية ترفع تحدي كسر الفواصل بين التخييل وبين الواقع.

البحث في الأوراق القديمة والكتب الصفراء وإعادة تشييد عمرانها داخل حكاية متعددة "الأبواب" و"المسالك" و"الأميراليات" و"الوقفات" وفقا لتقنية "التغوير la mise en abyme" حتى تتراكب الحكايات وتسلم كل قصة القارئ إلى قصة جديدة تساوقا مع ما وسمه محمد القاضي بـ"التخييل التوسيعي" الذي ينطلق من الوثائق ساعيا إلى إعادة بنائها عبر التصوّر، نجده متلبسا بنص رواية "التغريبة" أيضا كما صاغتها عارضة عبد الواحد براهم حيث تعددت الأبواب في "ساقا" أحمد الحجري فنقلته الأقدار من "باب الأندلس" إلى "باب مراكش"، "فباب أوروبا" ليحط الرحال "بباب تونس". ورغم تقدم الكاتب في خطته المبيتة والممنهجة من وراء الأقنعة السميكة داخل المتاهة التي

يمسك وحده بأسرار معابرها، فإن ما يفعله يعيدنا بطريقته الخاصة إلى صناعة التاريخ. فلو تساءلنا لحظة عمّا إذا أخفق المؤرخ في حدس اتجاه المعقولية بعد إلمامه بمُتاح الأخبار والشواهد والوثائق واللُقيات، فما يعرضه على قارئه لن يتجاوز ترداد ما حملته تلك الشواهد، لوجدنا أنّه يركّب وفقا لاتجاه المعقولية وبدهاء ومخاتلة لا حدّ لهما أيضا فرضيات ترقى إلى مستوى الجاذبية والطرافة وتجيب في نفس الوقت عن تعقيدات استمارته ونهم قارئيه لمعرفة أحوال من سبقوهم بأسئلة حاضرهم وحدها. فما صلة الحدس التاريخي، والحال على ما بيّنّا، بالإلهام الروائي؟ قد يكون للمخاتلة إذا ما تنبهنا مليا وقلّبنا أوجه الشبه بين الصناعتين دور ما في ذلك، غير أن القارئ ساعة توغله وانسجامه مع "الأثر" في مدلوله الواسع والعميق لا يرغب مطلقا في مفارقة أنيسه حتى وإن علم مسبّقا أن خلف ذلك الأنيس من يتربّص به مع سبق الإصرار والترصد، فالإقلاع عن تلك المتعة إيذان صريح بالرجوع مجددا إلى جحيم عالم الشهادة والنّاس.

قرطاج 15 أفريل 2007

المقدمة

لقد ظلّت الرواية بمختلف الأصناف الدنيا التي تندرج ضمنها جنسا عصيّا على الحدّ. ولعلّها، بسبب ذلك، غدت أكثر الأجناس الأدبيّة انتشارا في العصر الحديث. لقد وصف عصرنا بكونه عصر الرواية بلا منازع، ولكن ما علّة ذلك؟ وهل إنّ اتساع صدر الرواية لاحتواء شتّى الأجناس وضروب الخطاب كاف لتفسير هذه الظاهرة؟ وهل إنّ حواريّة الرواية بما هي انعكاس لنزوعها "الإمبرياليّ" هي التي جعلتها تفوق غيرها من الأجناس السائدة قدرة على التعبير عن التحوّلات الكبرى التي تعصف بهذا العالم الذي نعيش فيه؟

إنّ هذه الأسئلة هي التي حدتنا إلى معالجة مسألة العلاقة بين الرواية والتاريخ، باعتبار التاريخ خطابا سابقا للرواية من جهة، وباعتباره خطابا تتحدّد مقروئيّته من حيث هو انعكاس لأحداث وقعت في زمن مضى و نقل لها على نحو موضوعي من جهة أخرى، وإن يكن ذلك محلّ جدل ونقاش. فكيف تفصح الرواية، بما هي خطاب تخييلي، عن صلتها بهذا الخطاب المرجعي؟ وما هي الآليات التي تتوسّل بها لتعيد صياغة هذا

الخطاب و تزحزحه عن موقعه، أو قل لتردّه إلى أصله اللغوي، وتعبث به كما يحلو لها أن تعبث، وتولّد من أحنائه عالما لا يشذّ عن المرجع ولا يمتثل له؟

غير أنّ للمسألة وجوها أخرى تغري بالنظر وتدعو إلى التقصّي. فالتاريخ، شأنه شأن الرواية، خطاب سردي. ومهما بالغنا في إسباغ البعد المرجعي عليه فإنه يظل خطابا منجزا في مقام محدّد تتحكم فيه اعتبارات شتّى توجّهه وتضيء مسالك قراءته. وكذا الشأن بالنسبة إلى الرواية، فهي، وإن بدت لنا خطابا تخييليا، لا تنقطع صلتها بالمرجع انقطاعا تاما. ومن هنا تتخذ الصلة بين الرواية والتاريخ صورا متعددة، يحتاج الكشف عن مختلف جوانبها إلى تقصّ لا يخلو، والحق يقال، من متعة وإغراء.

وقد عمدنا في هذا الكتاب إلى الانطلاق من عدد من الروايات العربية لجمال الغيطاني ورضوى عاشور والبشير خريّف وعبد الواحد براهم وواسيني الأعرج، وهي روايات صدرت أو كتبت في فترات متباعدة تكاد تشمل نصف قرن من الزمان. فأقدم هذه الروايات "بلاّرة" كان البشير خريف فرغ من كتابتها سنة 1959 وإن لم يقيّض لها أن تنشر محقّقة إلا سنة 1992، وتليها زمنيا رواية البشير

خريّف "**برق الليل**" التي صدرت طبعتها الأولى سنة 1961، فرواية جمال الغيطاني "**الزيني بركات**" وقد صدرت سنة 1989، ثم ثلاثية رضوى عاشور "**غرناطة – مريمة – الرحيل**" وكان ظهورها بين سنتي 1994 و1995، وصولا إلى "**كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد**" لواسيني الأعرج وقد صدرت سنة 2005، وانتهاء بـ"**تغريبة أحمد الحجري**" لعبد الواحد براهم التي نشرت سنة 2006.

إنّ هذه الفترة الزمنية الطويلة نسبيّا التي تنتمي إليها هذه النصوص يمكن أن تتّخذ مطيّة لإثبات أمرين: أوّلهما أنّ هاجس التاريخ مستبدّ بالرواية العربية منذ طورها الأوّل متمكّن منها، ولعلّ هذا التواشج بين التاريخي والروائي أن يجاوز الرواية العربية ليكون سمة ملازمة للخطاب الروائي بإجمال. ولا غرابة أن نجد عددا من الدارسين يعدّون الرواية سليلة التاريخ ووريثته. وثاني الأمرين أنّ الرواية العربية شهدت تطوّرا متنوّع الجوانب و المظاهر شمل خصائصها الجمالية وعلاقتها بالأنظمة الرمزية، ومع ذلك فإن حوارها مع الخطاب التاريخي لم يفترولم يتكلس، بل كان على عكس ذلك مجالا خصيبا للتجريب ومدخلا من

أهمّ المداخل التي توسّل بها الجنس الروائي لإثبات مرونته وقدرته الفائقة على المجاوزة والتجدّد.

وإنّنا إذ نقدّم هذا العمل بصورته الراهنة لعلى يقين من أنّه لا يصوّر حركة الرواية العربية وحسب وإنما يصوّر إلى ذلك حركة ذهننا وتنقله بين الأفكار والمقولات. ذلك أنّ هذا الموضوع شغلنا سنين طوالا، إذ كنا لا نتركه برهة إلا لنعود إليه بالمراجعة و التمحيص. ونكاد نجزم أنّه ما كان لهذه الأفكار أن تستوي لولا تلك المحاورات مع طلبتنا في الجامعة التونسية، ولولا تلك الفرص التي أتاحتها لنا المؤتمرات التي دعينا إلى المشاركة فيها. وقد عرضنا عددا من هذه الأعمال في تونس وعرضنا عددا آخر منها في طرابلس والقاهرة والدوحة. فإلى كلّ من أسهم في بلورة هذه الدراسات عميق الشكر وخالص العرفان.

تونس في 14 جوان 2006

الرواية والتاريخ

طريقتان في كتابة التاريخ روائيا

ما الذي يحدث حين يتقاطع في نصّ واحد ضربان من ضروب الخطاب: أحدهما تاريخي والآخر روائيّ، فيجتمعان في جنس فرعيّ هو الرواية التاريخيّة؟ إنّه لمن المسلّم به اليوم أنّ "كلّ نصّ نصٌّ جامع تقوم في أحنائه نصوص أخرى في مستويات متغيّرة، وبأشكال قد نتعرّفها إن قليلا أو كثيرا: هي نصوص الثقافة السابقة، ونصوص الثقافة الراهنة. فكلّ نصّ نسيج طارف من شواهد تالدة"[1]. ولكنّ التناقض يتّخذ في الرواية التاريخية صورة طريفة، إذ هو استدعاء لخطاب التاريخ الماضي لإنشاء خطاب الرواية الراهن. كيف يتمّ هذا الاستدعاء؟ وما آليّاته؟ وعلى أيّة صورة يمثل التاريخ في الرواية؟ ولماذا يقع ذلك كذلك؟

إنّ هذه التساؤلات تمثّل خلفيّة نظريّة حاولنا في هذا العمل أن نتحسّس الطريق إلى استكناه الأجوبة عنها، من خلال هذا اللون الإبداعي الموسوم بالرواية التاريخية، بما هي منطقة وسطى بين التاريخ والأدب اللذين يؤلّف بينهما أنّ كلاًّ منهما خطاب سرديّ، إلاّ أنّ التاريخ خطاب نفعيّ يسعى إلى الكشف عن القوانين المتحكّمة في تتابع الوقائع، في حين أنّ الأدب،

[1] رولان بارت: نظريّة النصّ، ترجمة منجي الشملي وعبد الله صولة ومحمد القاضي، حوليات الجامعة التونسية، ع27/1988، ص 81.

والرواية على وجه الخصوص، خطاب جماليّ تقدّم فيه الوظيفة الإنشائيّة على الوظيفة المرجعيّة. واقتصرنا في ذلك على أثرين هما "الزيني بركات" لجمال الغيطاني[2] وثلاثيّة "غرناطة" لرضوى عاشور[3].

وقد رأينا أن ننطلق في عملنا هذا من حدّ الرواية التاريخية والإلماع إلى ما تثيره من قضايا، دون التوقّف عند تاريخها. فإذا تمّ لنا هذا المهاد النظري انثنينا إلى "الزيني بركات" و"غرناطة" لنفحص عن طرائق استحضار التاريخ في كلّ منهما، ونستكشف الغايات الكامنة وراء هذا الاستحضار.

يعتبر النقّاد أنّ الرواية التاريخية بمعناها الاصطلاحي لم تظهر في الغرب إلاّ في مطلع القرن التاسع عشر مع "والتر سكوت" (1771- 1832) الذي وفّق في الجمع بين الشخصيات الواقعية والشخصيات المتخيّلة، وأحلّها في إطار واقعيّ، وجعلها تتحرّك في ضوء أحداث كبرى اعتبرتها المصادر مفاصل أساسيّة في مسار الأمم والدول. وقد تزامن ظهور الرواية التاريخية مع الحركة الرومنسية التي احتفل أصحابها بالبطولات القومية وسعوا إلى إبرازها متوسّلين بها إلى إحياء

---

[2] جمال الغيطاني: الزيني بركات، دار الشروق، بيروت- القاهرة، 1989.

[3] رضوى عاشور: غرناطة، روايات الهلال، ع 544، أبريل 1994. ومريمة والرحيل، روايات الهلال، ع 561، سبتمبر 1995.

روح الشعب وإنعاشها. وعلى هذا النحو ذكر سكوت في مقدّمة روايته "إيفانوي" (Ivanhoé) أنّه "بفضل تصويره المتخيّل يستطيع أن يمدّ يد المساعدة إلى المؤرّخ، الذي يخضع لمصادفات الوقائع"[4]. وهذا يعني أنّ كاتب الرواية التاريخية وإن غلّب الجانب المتخيّل على الجانب المرجعي مطالب بأن ينزّل الشخصيات والأحداث في إطار زماني ومكاني قوامه المشاكلة، (La vraisemblance)، وبذلك "يتيح للقارئ أن يدرك أسباب ما وقع ماضيا وما يترتّب عليه من نتائج. ومن ثمّ فإنّ الرواية التاريخية تغدو أكثر صحّة من التاريخ. وإن شئنا قلنا إنّ الرواية التاريخية صحيحة على نحو مغاير"[5].

إنّ الرواية التاريخية يتجاذبها هاجسان أحدهما الأمانة التاريخية التي تقضي عليها بألاّ تجافي ما تواضعت عليه المصادر التاريخية من قيام الدول وسقوطها واندلاع الحروب والوقائع المأثورة، والآخر مقتضيات الفنّ الروائي من قبيل "نمط القصّ المفضي إلى الانفراج، والتبئير على شخصيّة أو أكثر، وإدراج العناصر في منظور واحد"[6] ممّا يحقّق للرواية التاريخية شرط الانسجام الداخلي الذي يتمّ من خلال المنطق الظاهر أو الخفيّ

---

[4] Pierre-Louis Rey : Le roman, Hachette, 1992, p17.

[5] م.ن. ص ص 18-19.

[6] م.ن. ص 19.

الذي ينتظم مختلف مقوّمات النصّ ويجعل منه وحدة بين عناصرها تضامن وتكامل.

ولقد تنبّه الدّارسون منذ وقت مبكّر إلى أنّ الرواية التاريخية مهما سعت إلى التوغّل في الماضي تظلّ على صلة بالحاضر لا يمكنها أن تتملّص منها. وقد نظر الأخوان قونكور (Goncours) إلى المسألة من زاوية التتابع، فقالا إنّ الروائيّ هو مؤرّخ الحاضر. وميّزا بين المؤرّخ والروائي بحسب الزّمن الذي يرتبط به كلّ منهما، وبناء على الفرق بين الوقائع المندرجة في سياق الزمن، والوقائع التي تحاكي ما كان وتصف ما يجوز أن يكون[7]، فقالا إنّ "التاريخ هو رواية ما كان، والرواية تاريخ ما كان يمكن أن يكون"[8]. غير أنّ هذا القول الذي يندرج في إطار المدرسة الواقعيّة، إنّما ينطق عن هموم الأخوين قونكور اللذين بدءا مؤرّخين يرويان الماضي، ثمّ أصبحا روائيّين يرويان الحاضر، فكان شاغلهما أن يجدا الخيط الرابط بين هاتين المرحلتين وهذين الضربين من التأليف.

أمّا جورج لوكاتش (1885- 1971) فإنّ نظريّته التي عبّر عنها في كتابه "الرواية التاريخية" تقوم على "الانعكاس من

---

[7] انظر قول الجاحظ:"وإنّما نحكي ما كان في الناس وما يجوز أن يكون فيهم مثله". الجاحظ: البخلاء، تحقيق طه الحاجري، دار المعارف بمصر، 1971، ص 132.

[8] Pierre-Louis Rey : Le roman, p. 12.

حيث هو مقولة رئيسية استمدّها من النظريّة الماركسيّة للعلاقات بين الفكر والكائن"[9]. ومن ثمّ فإنّ كاتب الرواية التاريخية لا يلتفت إلى الماضي إلاّ من خلال قضايا حاضره. وقد أخذ لوكاتش من هيجل فكرة "المفارقة التاريخية الضرورية" وأدرجها في سياق الماديّة الجدليّة، فتمّ له بذلك أن يقول إنّ الرواية لا تكون تاريخية إلاّ إذا حملت من زمن كتابتها مشاغله الأساسية وقضاياه الراهنة. وهو ما عناه بقوله:"إنّ تصوير التاريخ أمر مستحيل على المرء ما لم يحدّد صلته بالحاضر. إلاّ أنّ هذه العلاقة التاريخية، في حالة وجود فنّ تاريخيّ عظيم حقّا، لا تكمن في الإلماع إلى الوقائع الراهنة [..] بل تكمن في جعلنا نعيش التاريخ مجدّدا باعتباره ما قبل تاريخ الحاضر، وفي إضفاء حياة شعريّة على القوى التاريخية والاجتماعية والإنسانية التي جعلت، من خلال مسار طويل، حياتنا الراهنة على ما هي عليه"[10].

إنّ هذه الإشارات السريعة وإن لم تبيّن التطوّر الذي شهدته الرواية التاريخية ونظريّتها، قد كشفت لنا عن أهميّة هذا

[9] Mickel Vanoosthuyse : Le Roman historique, Mann, Brecht, Döblin, PUF, 1996, p18.

[10] George Lukacs : Le Roman historique, Payot, 1965, p 56. cité par P-L Rey : Le roman, p 19.

النوع الإبداعي في الأدب الغربي، وهي أهمية تضيء لنا بعض جوانب الرواية التاريخية في الأدب العربي، وإن كان يتعيّن علينا أن نأخذ في الاعتبار خصوصية الرواية التاريخية العربية وأن نقف على ما تتميّز به حتّى نستجلي مدى إسهامها في تطوير هذا الفنّ ومدى إفادتها من المجال الثقافي العربي.

يذهب بعض الدارسين إلى أنّ "التاريخ المقدّم في صورة روائيّة لم ينتظر القرنين التاسع عشر والعشرين ليثبت وجوده في الأدب العربي. فلدينا في القديم روايات "عنترة"، وسيف بن ذي يزن"، "وبني هلال"، "والجازية"، و"البطّال"، و"ذات الهمّة"، وغيرها"[11]. ويلحق بالسير والقصص الشعبيّة أشكال سردية ضاربة في القدم لعلّ أبرزها على الإطلاق أيّام العرب الذي اهتمّ رواته بذكر الوقائع التي كانت تدور بين القبائل العربية في الجاهلية وصدر الإسلام. ولكن على الرغم من هذا التراث الممتدّ قرونا متطاولة فإنّ "الرواية التاريخية لا تمثّل هنا نموّا عضويّا للرواية العربيّة المنبثقة عن القرون الوسطى بقدر ما تمثّل نباتا مأخوذا من تربة أوروبيّة أعيد غرسه في حقل عربيّ. وهنا تتكرّر نفس الصورة التي نشاهدها في كلّ مكان من الشرق

---

[11] Henri Pérès : Le roman historique dans la littérature arabe, AIEO, Faculté des lettres, Alger, 1957, p 5.

والتي تتمثّل في جلبهم الثقافة الأوروبيّة التي أخذت الكثير عن الثقافة العربية في القرون الوسطى"[12].

وقد كان ظهور هذا الفنّ في الأدب العربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. "وأوّل من حاول محاولة كبيرة في كتابة هذا اللون من القصّة كان سليم البستاني. وكانت قصّته الأولى هي "زنوبيا" التّي أصدرها سنة 1871"[13]. ثمّ توالت الروايات التاريخية فكتب البستاني "بدور" (1872) و"الهيام في فتوح الشام" (1874)، وكتب جرجي زيدان سلسلة روايات تاريخ الإسلام (1891- 1914) وفرح أنطون "أورشليم الجديدة" (1904)، ويعقوب صرّوف "أمير لبنان" (1907) وغيرهم[14].

والذي يعنينا من ذلك أنّ هذا الفنّ الذي اقتبسه العرب من الأدب الغربي قد أخذ يشتدّ عوده. وإذا ما عدنا إلى التاريخ الذي أثبته جمال الغيطاني في آخر "الزيني بركات" للدلالة على انتهائه من تحريرها وهو 1970- 1971 انكشف لنا أنّ قرنا كاملا يفصل هذا النصّ عن أوّل رواية تاريخية في الأدب

---

[12] إكناتي كراتشكوفسكي: الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث ودراسات أخرى، ترجمة وتقديم عبد الرحيم العطاوي دار الكلام، الرباط، 1989، ص 20.

[13] محمد يوسف نجم: القصّة في الأدب العربي الحديث (1870-1914)، دار الثّقافة، بيروت، د.ت، ص 159.

[14] عبد الرحمن ياغي: في الجهود الروائيّة ما بين سليم البستاني ونجيب محفوظ المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981، ص ص. 23-55، وانظر أيضا لمزيد التوسّع: محمد يوسف نجم: القصّة في الأدب العربي الحديث، ص ص 151-239.

العربيّ الحديث وهي "زنوبيا" لسليم البستاني. ومن شأن هذا أن يدفعنا إلى التوقّف عند هذه الرواية التي كلّلت قرنا كاملا من العلاقة بين الرواية والتاريخ في الأدب العربي الحديث.

وأمّا ثلاثيّة غرناطة فإنّ تاريخ صدورها بين سنتي 1994 و1995 يدلّ عن أنّ ربع قرن يفصلها عن "الزيني بركات"، ممّا يشي بتواصل الحاجة إلى هذا اللون من الإبداع، وبقدرته على الاستمرار، واستجابته لمتطلّبات التطوّر الفنّي والتحوّل الاجتماعيّ. ولئن اختلفت الروايتان من حيث الخصائص الفنيّة وأبعاد توظيف التاريخ فإنّ بينهما مشابه لا تخلو من طرافة لعلّ أبرزها أنّ التاريخ فيهما يتّصل بفترة واحدة ويحوم حول موضوع واحد. "فالزيني بركات" تتحدّث عن مطلع القرن السادس عشر ميلاديّا، وعلى وجه التدقيق من سنة 912هـ/1507م إلى سنة 923هـ/1518م، وهي الفترة التّي شهدت صعود نجم الزيني بركات بن موسى صاحب الحسبة في مصر أيّام الحكم المملوكي، والاحتلال العثماني لمصر. وأمّا "غرناطة" فتأخذنا إلى الأندلس في الفترة الممتدّة من توقيع معاهدة تسليم غرناطة سنة 1492م إلى صدور القرار بطرد الموريسكيّين من إسبانيا سنة 1616م. وعلى هذا النحو فإنّ الروايتين تتّصلان إجمالا بالقرن السادس عشر، وتصوّران عصرا من عصور التحوّل

موسوما بهزيمة، هي هزيمة المصريين في "الزيني بركات"، وهزيمة الأندلسيين في ثلاثيّة "غرناطة".

بين الهزيمة المشرقيّة والهزيمة المغربيّة تتنزّل الروايتان، إلاّ أنّ كلا منهما تتوخّى أسلوبا مخصوصا في الكتابة، وتعتمد طريقة في استحضار التاريخ. ويترتّب على ذلك أنّ كلا منهما توظّف التاريخ لغايات محدّدة وتسعى إلى إحداث أثر معيّن في القارئ. وعلى هذين الجانبين سيكون مدار التحليل الذي ننطلق فيه من طرائق استحضار التاريخ في الرواية، ونؤول إلى غايات ذلك الاستحضار.

I- طرائق استحضار التاريخ في "الزيني بركات" و"غرناطة":

إنّنا ننظر في هذين الأثرين من حيث هما روايتان أساسا، ومن ثمّ فإنّنا لا نعلّق أهميّة بالجوانب التاريخيّة في وجودها المادّيّ ولا حتّى في وجودها النصّيّ من خلال كتب التاريخ، وإنّما نهتمّ بأشكال حضور التاريخ في الروايتين، بمعزل عن المقاربة التاريخيّة المقارنيّة. إنّنا لا نعتبر أنّ غاية البحث هي التحقيق التاريخي لرصد مدى أمانة الروائي في سوق الأحداث الواقعيّة، وبالتالي فليس من دورنا أن نطرح السؤال الذي ألقته

سامية أسعد أثناء حديثها عن "الزيني بركات" إذ قالت:"أوّل سؤال يطرح هو بلا شكّ: هل التزم جمال الغيطاني بالتاريخ؟ وإلى أيّ مدى؟ والقارئ العربيّ بعامّة والمصريّ بخاصّة لا يسعه إلاّ أن يردّ بالإيجاب"[15]. إنّ ما أطلقت عليه الباحثة عبارة "الطابع التسجيليّ" أو عبارة "السرد الوثائقيّ"[16] يجعل روائيّة الرواية في منطقة الظلّ، ويقدّم مقياس الصدق على مقياس الفنّ. وهذا الموقف في رأينا على طرفي نقيض مع موقف الغيطاني نفسه، حين قال في أحد أحاديثه:" الرواية هي سبب الوجود نفسه، وجودنا كلّه، والتاريخ عبارة عن ماذا؟ عبارة عن محكي. إذا ألغينا الرواية فنحن نلغي الوجود نفسه"[17]. وهنا يغدو التاريخ نفسه خطابا سرديّا، وتصبح الرواية صنوا للوجود بأكمله، لا مجرّد نسخة من التاريخ. ولعلّ تعليق رضوى عاشور في ختام ثلاثيّة "غرناطة" يندرج في هذا السياق، فقد قالت عند إشارتها إلى المصادر التي استمدّت منها المادّة التاريخيّة:"لن أثقل على

---

[15] سامية أسعد: عندما يكتب الروائيّ التاريخ. فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني، يناير- فبراير- مارس، 1982، ص 69.

[16] م.ن. ص ص، 70-72.

[17] جمال الغيطاني: القلق، التجريب، الإبداع. حوار أجرته معه عائدة باميّة، مواقف، العدد 69، خريف 1992، ص 109.

القارئ بثبت كلّ ما استفدت به من المصادر والمراجع ما دام موضوع الكتابة إنشاء روائيّا"[18].

إنّ الناظر في روايتي "الزيني بركات" و"غرناطة" يلاحظ أنّ التاريخ حضر فيهما بشكلين مختلفين. فهو في رواية الغيطاني محدّد بفترة قصيرة تكاد لا تتجاوز عقدا من الزمان، أمّا في رواية عاشور فهو يمتدّ حتّى يفيض على القرن. التاريخ في الرواية الأولى منصبّ على جزء من حياة شخصيّة، وهو في الرواية الثانية يتابع حياة أسرة من خلال أجيال أربعة: جيل أبي جعفر، وجيل مريمة، وجيل هشام، وجيل عليّ. وقد كان لهذا الفرق بين النّصّين أثر جليّ في مستوى البنية الحدثيّة، وفي خصائص الخطاب السرديّ.

1- البنية الحدثيّة:

إنّ أهمّ ما تختصّ به رواية "الزيني بركات" من هذه الجهة تركيزها على الوقائع التي صاحبت ظهور الزيني بركات بن موسى وتولّيه نظارة الحسبة، وشروق نجمه وطلوع سعده، وصولا إلى هزيمة السلطان قانصوه الغوري أمام السلطان سليم العثماني في مرج دابق ودخول العسكر العثماني البلاد المصريّة.

---

[18] رضوى عاشور: مريمة والرحيل، ص 261.

إلاّ أنّ جمال الغيطاني لم يقدّم لنا هذه الأحداث على نحو خطّي، وإنّما انطلق من النهاية أو ممّا يقرب منها حين ساد القاهرة جوّ مشحون من الترقّب والتوجّس في انتظار أخبار السلطان الغوري الذي خرج إلى الشام لقتال العثمانيين، ثمّ إذا بنا نطوي الزمن ونرتدّ سنوات عشرا لنتابع بداية ظهور الزيني وتوليته حسبة القاهرة بعد إلقاء القبض على سلفه عليّ بن أبي الجود. ثمّ نتابع صعدا مسيرة الزيني حتّى احتلال العثمانيين لمصر وتجديد تعيينه محتسبا للقاهرة بعد أن كان السلطان طومانباي غضب عليه وجرّده من وظائفه.

وإذا كان من البديهيّ أنّ الزمن الروائيّ مفارق ههنا لمبدأ أساسي من مبادئ الزمن التاريخي وهو الخطّيّة، فإنّه من العسير علينا أن نقبل برأي سامية أسعد التي تعتبر أنّ "حركة الزمان في الرواية دائريّة، تنتهي إلى النقطة التي بدأت منها، وهي إن كانت توحي بشيء فإنّما توحي بالاستمراريّة والتكرار، بالرغم من وجود نهاية لرواية "الزيني بركات". ويتأكّد هذا من الجانب الشكليّ، إذ تبدأ الرواية بمقتطف من مشاهدات الرحالة الإيطالي فياسكونتي جانتي، وتنتهي أيضا بمقتطف من مشاهداته"[19]. ليس بإمكاننا أن نجاري

[19] سامية أسعد: عندما ما يكتب الروائيّ التاريخ، ص 68.

الباحثة في رأيها هذا لأنّ بداية الرواية مختلفة عن نهايتها من زاوية الحدث ومن جهة الشخصيّة. فالرواية تنفتح بالتوجّس الحذر والتساؤل عن مصير السلطان وجيشه وعمّا ينتظر مصر من جرّاء ذلك، والزيني بركات غائب منذ أيّام لا يعرف مكانه أحد. أمّا نهاية الرواية فقد اتّضح فيها المشهد وأصبحت القاهرة تحت الاحتلال العثماني، وسمّي الزيني بركات من جديد محتسبا للقاهرة. فالبداية حيرة واستفهام، والنهاية يقين واطمئنان.

فإذا انتقلنا إلى "غرناطة" وجدنا حظّ الوقائع فيها ضئيلا، ومقابل ذلك كان الأمر فيها دائرا على إنشاء مناخ تاريخيّ لا تضطلع فيه الأحداث التاريخية إلاّ بدور إقناعيّ من خلال استحداث خلفيّة تفسّر سلوك الشخصيّات وتبرّر مواقفها. ولعلّ ضمور المرجعيّة التاريخيّة هو الذي يفسّر جنوح الرواية للخطيّة إذ هي تتابع المسار الذي قطعته أجيال أربعة تنتمي إلى أسرة واحدة مرّت بأطوار متصاعدة من سقوط غرناطة إلى محاكم التفتيش وانتفاضات الموريسكيين بقشتالة وبلنسية وما تعرّضوا له من ضروب التضييق والقمع، إلى صدور القرار بترحيلهم عن إسبانيا. ولئن لم تخل "غرناطة" من حالات الاستباق والارتداد فإنّ ذلك لم يكن وليد خطّة منتظمة، ولم يعتمد بوصفه

خصيصة من خصائص البنية، وإنّما أملته اعتبارات مقاميّة يسعى من خلالها الراوي إلى إضفاء مشروعيّة على تتابع الأحداث. ومن ذلك أن سعدا حين أبلغ الموافقة على خطبته سليمة "اضطرب وسرت في يديه رجفة يصاحبها شعور كأنّه الخوف أو الحزن أوشيء آخر"[20]. وبعد أن فرغ من عمله اختلى بنفسه وعادت به الذكرى إلى الماضي:" جلس سعد تحت شجرة كستناء بريّة وأغلق عينيه، فرأى الصبيّ الذي كانه يركض في الوعر وقد خلّف وراءه بيتا كان عامرا بأمّه وأبيه وجدّه وأخته، بيتا عاد قفرا في مدينة هدّها الحصار والجوع وقذائف المدافع اللمبارديّة"[21]. وبعد نهاية الذكرى يقوم سعد ويعود إلى الحمّام حيث يعمل. إنّ هذا الارتداد مجرّد تفسير لتعذّر الفرح، فوظيفته إقناعيّة أكثر منها بنائيّة.

ويتعزّز هذا الفارق بين الروايتين حين نتأمّل الشخصيّات. نعم، إنّ الرواية التاريخية تزاوج عادة بين الشخصيات التاريخية والشخصيات المتخيّلة. إلاّ أنّ الأمر لا يقف فيها عند هذا الحدّ، وإنّما يتجاوزه إلى ظاهرة أخرى هي إسناد أعمال لا تاريخية إلى الشخصيات التاريخية، وأعمال تاريخية إلى الشخصيات

---

[20] رضوى عاشور: غرناطة، ص 84.

[21] م.ن. ص. 85.

المتخيّلة. ومن ثمّ فإنّ الشخصيّة في الرواية التاريخية محلّ يتقاطع فيه التاريخيّ والروائيّ، والعامّ والخاصّ، والمرجعيّ والجماليّ. ولكن الروايتين تتبعان في ذلك نهجين غير متوازيين. ففي "الزيني بركات" تتجلّى الوقائع من خلال الشخصيات التاريخية التي تعلّق بها الأهميّة الأولى. ولعلّ عنوان الرواية كاف للدلالة على ذلك. كما أنّ حضور هذا العدد الضخم من الأسماء التي تحيل على شخصيّات جاء ذكرها في كتاب ابن إياس "بدائع الدهور" ينمّ عن حرص الغيطاني على الإيهام بأنّ الأبطال في التاريخ هم الأبطال في الرواية، وإن لم يمنعه ذلك من مدّ جناح المتخيّل على أبطال التاريخ، واستنباط شخصيات لا تاريخية يضعها أحيانا في تماسّ مع الشخصيات المرجعيّة، ويزجّ بها في سياق الأحداث الكبرى التي عصفت بمصر في مطلع القرن السادس عشر.

وأمّا "غرناطة" فالأمر فيها على غير ذلك تماما. فالشخصيات التاريخية فيها قليلة من حيث العدد، ثانويّة من حيث الأهميّة، لم ترتق أيّ منها إلى مستوى البطولة، ولم تبلغ حدّا من الدراميّة تصبح معه مشكليّة. إنّها من هذه الجهة لا تختلف عن "هنري الثامن" الذي قال عنه ألكسندر دوما (1802- 1870):"لم يكن هنري الثامن بالنسبة إليّ إلاّ مسمارا

علّقت به لوحتي"[22]. ولعلّ ذلك متأتّ من سببين أحدهما أنّ هذه الرواية لا تهتمّ بالشخصيات التاريخية التي تردّدت أسماؤها في كتب التاريخ، وإنّما تصرف اهتبالها إلى شخصيات أغفل ذكرها المؤرّخون. وهذا ما يتجلّى من ملخّص هذه الرواية، ويرجّح أنّ رضوى عاشور هي التي كتبته، وقد جاء فيه:"لا تتناول الرواية حياة الملوك والساسة، بل الحياة اليومية للبشر العاديين الذين كتب عليهم أن يعيشوا زمن السقوط ذاك. ويمزج النصّ بين ما شهده تاريخ تلك المرحلة [..] وتفاصيل حياة أسرة عربيّة من غرناطة"[23].

وأمّا ثاني السببين في عدم اضطلاع الشخصيات التاريخية بالبطولة في "غرناطة" فمردّه إلى امتداد الفترة الزمنية التي تعلّقت بها الأحداث وقد تجاوزت القرن، ومن ثمّ كان من الطبيعي أن تبرز شخصيات كثيرة في الفترة الواحدة، وأن تتغيّر الشخصيات بتقدّم الزمان. كما كان من الطبيعي أن تظهر الشخصية فجأة وتختفي حين تنتفي الحاجة إليها، شأن أبي إبراهيم وأبي منصور والقسّ ميجيل وكوثر، أو أن تغيب عن الركح مدّة ثمّ تعود شأن نعيم الذي سافر إلى أمريكا وبعد أن

---

[22] Gérard Vindt et Nicole Girand : Les grands romans historiques. Bordas, 1991, p 14.

[23] رضوى عاشور: غرناطة، ص 314.

سلخ من عمره فيها عقودا عاد إلى غرناطة. وعلى هذا النحو هيمنت على "غرناطة" النماذج التمثيليّة وإن كانت لا تاريخيّة، وهيمنت على "الزيني بركات" الشخصيات التاريخية وإن لم تخل من سمات خياليّة.

2- خصائص الخطاب السرديّ:

أوّل ما يطالعنا في رواية "الزيني بركات" قيامها على سرادقات بدل الفصول. والسرادق:"كلّ ما أحاط بشيء من حائط أو مضرب، وهو الفسطاط يجتمع فيه الناس لعرس أومأتم"[24]. فكأنّنا من هذه السرادقات إزاء خيام نتنقّل من إحداها إلى الأخرى لننفذ إلى الحيوات الخاصّة ونتسلّل إلى البواطن والأسرار. ولهذا وسمت بعض العناوين الفرعيّة في السرادقات بأسماء شخصيات من قبيل سعيد الجهيني، وزكرياء بن راضي، وعمرو بن العدوي، ومقدّم بصاصي القاهرة. كما حفلت بالنداءات والمراسيم والتقارير. وقد طبع ذلك رواية "الزيني بركات" بتعدّد الأصوات الذي أدّى إلى تشظّي التاريخ. ففي السرادق الأوّل يمثّل حدث اعتقال عليّ بن

---

[24] المعجم الوسيط: مادّة "سردق".

أبي الجود بؤرة الحركة، ويفسّر كثرة التساؤل عمّن سيخلفه في وكالة بيت المال والتحدّث عن جهات الشرقيّة والحسبة:

"من إذن؟"

الأسماء كثيرة...لكنّها لن تخرج عمّن نعرفهم... الأمير ملماي...

طغلق..ططق...قشتمر...

"آه...عد غنماتك يا جحا...

"لكن...مستحيل أن يشغل أمير واحد كلّ الوظائف...."

"من مدّة والتدبير عمّال لإزالة عليّ...فهل يطرده السلطان ليأتي آخر يستبدّ بالأمر كلّه؟؟"

من إذن...من القادم؟؟

كلّ يحاول النفاذ إلى ما يجيء به الغيب، تدبّر أمور، في القلعة يدور همس فوق الحشايا، في الحجرات المغلقة داخل بيوت الأمراء، والقضاة، عليّ بن أبي الجود ينتظر مكبّلا في قبو مظلم نتن الرائحة، يرى أيّامه وهما، حلما ضاع، اندثر.

"ربّما جاءنا من لا يخطر ببالنا قطّ."

عدّ أغنامك يا جحا...قلت لك... يا جحا عدّ أغنامك"[25] .

إنّ ما يميّز هذا المقطع- وهو صورة نموذجيّة للرواية- أمران: أحدهما تعدّد الأصوات، والآخر حضور الراوي العليم الذي يستطيع أن يتنقّل بين تلك الأصوات كما يتنقّل بين الأماكن ما ظهر منها وما خفي (القلعة- الحجرات المغلقة- داخل بيوت الأمراء- قبو مظلم). وهذا التعدّد وهذا التنقّل يضفيان على الخطاب نسبيّة تشدّه إلى الفنّ الروائيّ وتنأى به عن أحديّة التاريخ وتعلّقه بالوقائع الخارجية دون النفاذ إلى قرار الشخصيّة والاطّلاع على هواجسها وأحلامها وآلامها.

ونتيجة لهذا يعمد الراوي في "الزيني بركات" إلى المونولوج، فيطلق العنان للشخصيّة تحدّث نفسها عمّا يشغلها. وهنا يتداخل الماضي والحاضر، والظّاهر والباطن، على غرار ما نجده في السرادق الرابع تحت عنوان "سعيد الجهيني" : "موت الآمال وليد فراق الأحبّة، أمّا الأماني فتنأى، في أوّل العمر يهتف خاطر خفيّ دفين، جبينك لم تدركه الغضون، صدى وسوسات النجوم، يشدّ الأرض إلى السماء، قلوب الخلق تنهج بالمرّ والبلوى، لكن صبرا. مهلا. بعد سنوات ستجيء الأيّام السعيدة. أوّل العمر يغمض عينيه فيرى أيّاما مقبلة، وربيعا فتيّا يخرج

---

[25] جمال الغيطاني: الزيني بركات، ص ص 26-27.

الخلق بمأمن من عبث المماليك"[26]. إنّ الأحداث الخاصّة (الفراق) والعامّة (نهاية المماليك) تنصهر في الخطاب من خلال الأسلوب غير المباشر الحرّ الذي ينهض على تداخل مستويات الخطاب وتعديد الأصوات للدلالة على تعدّد التبئير بين داخليّ وخارجيّ. وبتقنية الانزلاق في الأصوات هذه تتأكّد خصوصيّة النصّ الذي يفارق أحديّة الإخبار التاريخيّ إلى شعريّة التأثير الروائيّ، وهو ما نجده في وصف الرحالة فيسكونتي مئذنة السلطان الغوري الجديدة:" هذه المئذنة أدمنت النظر إليها. المرور من تحتها. يتساقط فوق روحي وهج رخامها الملوّن. عصور سحيقة أراها في الصباح. أعود إليها وغبار العصر يغطّيها فألقى منظرا جديدا. أجلس في دكان مشروبات قريب من الأزهر، أرقبها تغوص بقمّتها، برؤوسها الأربع في اللّيل، حتّى تندمج بظلامه"[27]. إنّ المئذنة بخصائصها الموضوعيّة (الرخام الملوّن- القرب من الأزهر- الرؤوس الأربع) تتداعى وتغيب وراء ذاتيّة الراوي/الرائي (إدمان النظر- العصور السحيقة- تعدّد المناظر- وهج الرخام على الروح- الاندماج بظلام الليل) فيتحوّل مركز الثقل من الخارج إلى الباطن، ومن المادّة إلى الروح، ومن التاريخ إلى الفنّ.

---

[26] م.ن. ص. 209.

[27] م.ن. ص ص 202-203.

فإذا بلغنا هذا الحدّ جاز لنا أن نستنتج أنّ كتابة التاريخ روائيّا تضطلع في "الزيني بركات" بدور مرآوي، إذ أنّ المقصود بالصورة لا يتنزّل في إطار الذات المرتسمة على لوحة المرآة، وإنّما يتنزّل في إطار الذات الناظرة، سواء أكانت ذات الراوي أم ذات الكاتب أم ذات القارئ. وفي هذا السياق يمكن أن ندرك حضور النصّ التاريخي المستمدّ من "بدائع الزهور" لابن إياس في أشكال مباشرة أو غير مباشرة في هذه الرواية. وهو نصّ يعزّز النزوع إلى المفارقة وإن كان في الحقيقة مجرّد صدى لصوت غاب منطلقه، ولم تبق منه إلاّ التموّجات والذبذبات التي يزيدها الفاصل الزماني والمكاني تعدّدا وتضخّما.

أمّا ثلاثيّة "غرناطة" فقد قامت على فصول يضطلع بالرواية فيها راو خارجيّ غير مشارك في الأحداث، إلاّ أنّه مع ذلك راو عليم. ولئن وجدنا في هذه الرواية تنويعا في زوايا النظر يصل أحيانا إلى تعدّد في التبئير فإنّ الأمر لم يصل إلى تعديد الأصوات. ثمّة صوت واحد من خلاله تأتينا شذرات من كلام الغير وآرائهم. ومنذ البداية يتّضح لنا ذلك عند الحديث عن اختفاء موسى بن أبي الغسّان عقب اجتماع الحمراء الذي تقرّر فيه عقد المعاهدة مع القشتاليين وتسليمهم مفاتيح

المدينة: "لثلاث ليال لم تنم غرناطة ولا البيازين. تحدّث الناس بلا انقطاع ليس عن المعاهدة بل عن اختفاء موسى بن أبي الغسّان [...]

"قال البعض إنّ ابن أبي الغسّان خرج من اجتماع الحمراء وقد قرّر أن يقاتل القشتاليين. وقاتل جموعهم وحده. ولما أصابوه وكادوا يظفرون به ألقى بنفسه في النهر.

"وقال البعض الآخر بل قتله محمد الصغير لينفّذ ما يريد دون مخالفة ولا معارضة. سلّم الشّقيتو المنحوس البلد وباعها، وما كان بإمكانه أن يفعل وابن أبي الغسّان يقف له بالمرصاد.

"وقال فريق ثالث لا أغرق نفسه ولا قتلوه، بل صعد إلى الجبال ليدرّب الرجال ويستعدّ.

"وقال فريق رابع غرق أو لم يغرق لا فرق، ليس هذا زمانه ولا زماننا، فلنحمل ما نقدر عليه من متاع ونرحل، فبلاد الله واسعة، أو نبقى مسلّمين أمرنا لله، وللأسياد الجدد ونعيش"[28].

إنّ هذا المقطع يكشف لنا عن قدرة الراوي على الوجود في آن واحد في أمكنة متعدّدة وأزمنة مختلفة. وهذا التنويع في زوايا النظر يؤتى به لتأكيد هذه القدرة على العلم التي تكمن وراء القدرة على الإعلام. وهذه الإشارات إلى الفرق الأربعة لا

---

[28] م.ن. ص ص 8-9.

ترد لتغيير الحقيقة بل ترد لاستكمال جوانبها. والذي يعنينا ههنا هو وجود الخلفيّة التاريخيّة متمثّلة في توقيع معاهدة الاستسلام، واختلاف المواقف منها.

ولعلّ هذا المقتطف يفسّر لنا ظهور الأحداث والشخصيّات التاريخيّة من حين لآخر في هذه الرواية، واضطلاعها بدور مرجعيّ يسند الأحداث والشخصيّات المتخيّلة ويؤطّرها ويوحي بمنطلقاتها ونتائجها. ومن أهمّ آثار هذا الاختيار أنّ التاريخ تضاءلت قيمته فلم يعد يبرز من خلال استحضار نصوص صريحة بل صار يزجّ به على ألسنة الشخصيّات على نحو ما نجده في الحوار الذي دار بين حسن وعمر البلنسي:

"أنصت الأخوان باهتمام إلى حسن وهو يحكي عن الأحوال في غرناطة، ثمّ قال عمر:

- في بالينسية [كذا] الأحوال أفضل. فالنبلاء معنا والبلاط يمكن أن يكون معنا لو تصرّفنا بحكمة. نبلاء أراجون هم الذين يقاومون التنصير والتهجير. وكان الملك فرديناند قد وعدهم مرارا بأنّه لا تنصير إجباريّا للعرب ولا ترحيل لهم ولا قيود على تعاملهم مع نصارى المملكة. واضطرّ الإمبراطور كارلوس الخامس حين تولّى عرش أراجون بعد وفاة جدّه

فرديناند إلى تجديد هذا العهد. والصراع قائم بين النبلاء من ناحية وديوان التحقيق من ناحية أخرى. والبلاط يميل إلى النبلاء ولكنّه يخشى سطوة ديوان التحقيق"[29].

إنّ التاريخ ههنا يضطلع بدور إقناعيّ، إذ هو يبرّر إقدام حسن على تزويج بناته من أبناء الأخوين عمر وعبد الكريم المقيمين في بلنسية، ويمهّد لرحيل حفيده عليّ إلى هذه المقاطعة في الجزء الثالث من الرواية. وبهذا فإنّ كتابة التاريخ روائيًا تضطلع في ثلاثيّة "غرناطة" بدور تمثيليّ يضفي على الخطاب مشروعيّة وانسجاما، وييسّر مقروئيته. إنّه يأتي لتحقيق الاطمئنان لا لزرع الحيرة. وهذا التصوير يكسب الماضي أهمية مخصوصة ويجعله مركز الثقل. ومن هنا ندرك دور العاطفة التي تأتي لاستنفار المخيّلة. وهذه القصص والمصائر الشخصيّة المختلفة تحوم حول محور التاريخ فتكسو عظامه لحما ويكون عمود خيمتها. وهذه الرغبة في تجسيد النواة التاريخية من خلال اختلاق الخبر وتمطيط الخطاب هي التي تفسّر لنا حضور ضرب آخر من النصوص في هذه الثلاثيّة من قبيل شعر ابن عربيّ، والسيرة الشعبيّة، وقصّة حيّ بن يقظان، ورسالة الفقيه

---

[29] م.ن. ص 226.

المغربي، والمثل البلنسي[30]، والخرافة الشعبيّة[31]، وهي نصوص أدبيّة، يمكن أن نلحق بها النادرة التي تمثّلها قصّة عشق خوانا ابنة فرديناند وإيزابيلا وجنونها[32]، كما يمكننا أن نقرأ في ضوئها تلك المقاطع الوصفيّة المطوّلة التي ترد لنقل القارئ إلى زمن الخبر ومساعدته على تمثّله، على نحو ما نجده في وصف صندوق مريمة[33] أو في بيان الطريقة التقليدية في استخراج زيت الزيتون[34].

وبهذا نجد أنفسنا أمام طريقتين في استحضار التاريخ في الرواية. فـ"الزيني بركات" تستدعي الوقائع والشخصيات التاريخية، في حين تهتمّ "غرناطة" بإيجاد مناخ تاريخيّ تضطلع فيه شخصيات لا تاريخية بأعمال متخيّلة. وكان من أثر ذلك أنّ الخطاب قام في "الزيني بركات" على التعدّد والنسبيّة، فلم يقع أسير الأحديّة التاريخيّة، بل سعى إلى تغليب الروائيّة من خلال الاعتناء بالبعد الجماليّ وجعله مشغلا أساسيّا للرواية. أمّا في "غرناطة" فقد كان الخطاب تمثيليّا واضطلع به راو عليم سعى

---

[30] م.ن. ص ص 117-118-173-174-185-227.
[31] رضوى عاشور: مريمة والرحيل، ص 27.
[32] رضوى عاشور: غرناطة، ص ص 161-162.
[33] م.ن. ص. 113.
[34] رضوى عاشور: مريمة والرحيل، ص 176.

من خلال الإحالة على محطّات تاريخية محدّدة إلى توفير شروط المشاكلة للخبر المزدرع على ثرى التاريخ.

II- غايات استحضار التاريخ في "الزيني بركات" و"غرناطة":

علينا أن نبادر إلى توضيح ما نعنيه بكلمة "غايات". فليس مقصدنا أن نسير من العلامات النصيّة إلى ذات المؤلّف للكشف عمّا كان يعتمل في نفسه آن إنشاء نصّه، وإنّما نريد أن نبحث عن "شوارع المعنى" للوقوف على مقروئيّة النصّ. إنّ الأثر الأدبيّ يظلّ بهذه الصفة مفتوحا، ومعنى ذلك أنّه لا يتحدّد من خلال "حقيقة" ثاوية خلفه، بل من خلال "حقائق" توجد بعده ولا يوقفها إلاّ قصور النصّ عن التدلال (signifiance)، أو عجز المتلقّي عن القراءة المنتجة. ولعلّ هذا ما عناه جان مولينو حين بيّن أنّ أطرافا متعدّدة تدخل في تحديد طبيعة الأثر الذي تجتمع فيه معطيات التاريخ وعناصر الخيال، فقال:"ليس المحتوى الحرفي للنصّ هو الذي يمكّننا من أن نضعه في صنف الواقع أو في صنف القصّة المبتدعة: وإنّما هو قصد المؤلّف وقرّائه أوسامعيه، وهو ما يجوز لنا أن نطلق عليه اسم التصنيفيّة

الحجاجيّة للقصص"[35]. وبناء على ذلك فليس مهمّا ألاّ نجد على غلاف "الزيني بركات" أو "غرناطة" ما يدلّ على أنّهما روايتان تاريخيّتان. فكلّ ما نجده على الغلاف الأخير للزيني بركات أنّها "رواية طليعيّة تحاول توحيد الحاضر والماضي في تناقضهما في حقلي الممارسة السياسية والكتابة، وترصد استمرار التاريخ في تناقضه"[36]. أمّا "غرناطة" فقد ذكر في نهايتها أنّها "رواية تربط بين المصير التاريخي المحتوم ومنمنمات الحياة اليومية في مفصل زمني شهد سقوط مفردات عالم كامل وتشكّل نقيضه الفادح"[37]. وجاء في آخر "مريمة والرحيل" ما يلي: " بـ"مريمة والرحيل" تكتمل ثلاثيّة غرناطة. نسيج ممتدّ تضفر الكتابة فيه التاريخ المتداول بالتاريخ المهمّش بإنشائها الروائيّ لتخلق عالما أليفا يعقد صلة بالماضي والحاضر معا"[38].

وأحسب أنّنا بهذه الإشارات يمكن أن نقف على غايات استحضار التاريخ في هاتين الروايتين، وذلك من خلال رصد ضروب العلاقات بين الماضي والحاضر فيهما. وقد رأينا أن نسلك في هذا القسم مسلكا نراعي فيه ما بين الروايتين من

---

[35]. Jean Molino : Qu'est-ce que le roman historique ? Revue d'histoire litteraire de la France. n°2-3, mars – juin 1975.

[36] جمال الغيطاني: الزيني بركات. الصفحة الرابعة من الغلاف.

[37] رضوى عاشور: غرناطة، ص 314.

[38] رضوى عاشور: مريمة والرحيل، الصفحة الثالثة من الغلاف.

اختلاف. ومن ثمّ فإنّنا سنمرّ بمرحلتين نتحدّث في أولاهما عن التاريخ قناعا وفي ثانيتهما عن التاريخ ركحا.

1- الرواية وقناع التاريخ:

يستهلّ السرادق الخامس من رواية "الزيني بركات" برسالة أعدّها "ديوان بصّاصي السلطنة المملوكية" وقرأه الشهاب الأعظم زكريا بن راضي بمناسبة اجتماع عقد بالقاهرة سنة 922هـ/1517م وضمّ كبار البصّاصين في أنحاء الأرض. وممّا يلفت الانتباه في هذه الرسالة ما جاء عرضا من حديث عن الماضي. تقول الرسالة:"ومعرفة ما جرى أمر صعب، الزمن الماضي ليس موجودا في مكان وزمان معيّن يمكنني الذهاب إليه فأستعيد ما جرى. الأمس أو السنة الماضية لا نلقاها في صورة موجودات، وإنّما نلقاها هنا في أذهاننا، فيما يصيبنا من تحوّلات وتغيّرات"[39]. ومكمن الأهميّة في هذا القول نفيه أن يوجد الماضي خارج تصوّر الماضي، واعتباره بالتالي أنّ الماضي ليس شيئا جامدا وإنّما هو مفهوم متغيّر. ونحن حين نتعسّف هذا الشاهد ونخرجه من سياقه المرتبط بطرق عمل البصّاص، وندرجه في سياق الرواية التاريخية نجد أنفسنا في جوهر مسألة

---

[39] جمال الغيطاني: الزيني بركات، ص 230.

الكتابة. فإذا كان الماضي على هذا النحو وليد الحاضر أفلا يصحّ لنا أن نقول إنّ التاريخ في هذه الرواية ليس تاريخا، وإنّ الزمن الماضي وأحداثه وشخصيّاته لا تعدو أن تكون تصريفا للحاضر وأحداثه وأشخاصه؟

إنّ هذا القول يجد صداه فيما صرّح به الغيطاني من أنّ "الزيني بركات" لم تعتبر رواية تاريخية:"في كلّ اللّغات التي ترجمت إليها هذه الرواية، سواء في الروسيّة أو الفرنسية أوالانكليزيّة لم يعاملها أحد على أنّها رواية تاريخية، إنّما عوملت على أساس أنّها رواية ضدّ القهر وضدّ قمع الإنسان في أيّ زمان ومكان"[40]. وهذا الرأي هو الذي نجده عند سامية أسعد التي تميّز بين الرواية التاريخية والرواية التي تستمدّ مادّتها من التاريخ، وترى بموجب ذلك أنّ "الزيني بركات" رواية- لا رواية تاريخية- [...] تتناول أحداثا وقعت في عهد السلطان قنصوه الغوري"[41]. إنّ هذا التباعد عن صفة "التاريخية" لا يعبّر عن إنكار لموضوع الرواية أو المادّة الخام التي قدّت منها، وإنّما يعبّر عن تخوّف من أن يحصر مجال الرواية في الماضي، وألاّ يرى الرباط المتين الذي يشدّها إلى الحاضر، وإلى

---

[40] جمال الغيطاني: القلق، التجريب، الإبداع، ع1992/69 ص 111.
[41] سامية أسعد: عندما يكتب الروائيّ التاريخ، فصول ع8، ص 1982، ص 68.

القضايا التي تهمّ الإنسان في علاقته بنظم الحكم دونما تقيّد بزمان أو مكان.

وإذا كان من العسير على المرء ألاّ يرى العلاقة التي تربط هذه الرواية بكتاب ابن إياس "بدائع الزهور" وبالفترة المملوكيّة، فإنّ سيزا قاسم على سبيل المثال جعلت هذه الرواية شكلا من أشكال المعارضة، إذ هي "لا تستهدف محاكاة الواقع بل محاكاة الأدب نفسه متحقّقا في نصّ آخر [..] ويختلف هذا النمط من الرواية التاريخية عن غيره من الروايات التاريخية في أنّه يقيم موازاة نصيّة من خلال معارضة شكليّة لغويّة للنصّ التاريخيّ"[42]. والمهمّ في هذا القول أنّه لا يخرج "الزيني بركات" من صنف الرواية التاريخية، إلاّ أنّه يجعلها رواية تاريخية من نوع خاصّ ليس همّها أن تستدعي ماضيا لإحيائه، وإنّما هي تريد من ذلك أن تحاكي لغة وأدبا بالدرجة الأولى.

على أنّ هذا الرأي، وإن وجد مستندا له في هذا الحضور المتواتر لكتاب ابن إياس في الرواية بأشكال متعدّدة، لا ينفي أنّ هذا الماضي قد استدعي لما فيه من أحداث وشخصيات أيضا. فابن إياس ليس مؤرّخا وحسب، وإنّما هو إلى ذلك كائن

---

[42] سيزا قاسم: المفارقة في القصّ العربي المعاصر، فصول، ع2، يناير- فبراير- مارس 1982، ص 144.

اجتماعيّ. وهو ما ألحّ عليه جمال الغيطاني نفسه حين قال:"هناك وجوه اتّفاق بين حياتي وواقعي، وحياة ابن إياس وواقعه. ولكن هناك وجوه اختلاف وتباين كذلك [..] وقد شهد ابن إياس هزيمة المماليك أمام العثمانيين، وشهدت هزيمة بلادي أمام الإسرائيليين، على أنّ هناك أشياء أكثر عمقا من هذا، ففي فترة الستّينات كانت المشكلة الديمقراطية بالغة الحدّة [...] وفي "الزيني بركات" التقى القهر المملوكي بقهر الستينات"[43].

وبهذا يكون الهمّ الاجتماعي موازيا للهمّ الجمالي عند جمال الغيطاني في "الزيني بركات". فهذا الماضي ذو وجهين: مدار أوّلهما على تأصيل الفنّ الروائيّ، إذ يقول الغيطاني:"منذ فترة بعيدة شعرت بضرورة خلق أشكال فنيّة للرواية تستمدّ عناصرها من التراث العربيّ، وربّما كان السبب الكامن من وراء كلّ ذلك، اهتمامي المبكّر منذ فترة بعيدة بالتاريخ"[44]. ومدار الثاني على مقاومة القهر والاستبداد ومحاولة فهم أسباب الهزيمة.

---

[43] مشكلة الإبداع الروائيّ عند جيل الستينات والسبعينات. (ندوة) فصول، ع2، يناير- فبراير- مارس 1982، ص 213.

[44] سامية أسعد: عندما يكتب الروائيّ التاريخ. فصول، ع2، 1982، ص 71.

وبهذا نفهم المفارقة التاريخية التي تحفل بها هذه الرواية. فرغم أنّ أربعة قرون ونصف تفصل بين زمن أحداثها وزمن كتابتها فإنّ الراوي لا يتردّد في الإلماع إلى مظاهر متعدّدة من الحياة المعاصرة من قبيل وسائل الإعلام والتحكّم فيها، وحقوق الإنسان ورفض التعذيب البدنيّ، وحصر المواليد، وبطاقة الهويّة، وقمّة وزراء الداخليّة، وإنشاء فرق المخابرات الخاصّة، والمراقبة الجمركيّة[45]. وهي أمور تشدّ الرواية إلى الحاضر وتجعل التاريخ مجرّد قناع لها. وقد عبّر الغيطاني عن ذلك حين أنمى عودته إلى التاريخ باشتداد الرقابة فقال:"إنّ وجود الرقابة بهذا الشكل قد ساعدني إلى حدّ ما في توجّهي نحو التاريخ"[46]. ومن هنا يجوز لنا القول إنّ الغاية الأساسية للتاريخ في هذه الرواية هي تحقيق المماهاة بين الحاضر والماضي عبر الفنّ.

2- الرواية وركح التاريخ:

تضعنا ثلاثيّة "غرناطة" أمام فترة تاريخيّة تفوق القرن، ولكن رضوى عاشور لا تسعى إلى معارضة أثر محدّد شأن الغيطاني، ولا إلى تفصيل القول في الأحداث السياسيّة الكبرى

---

[45] جمال الغيطاني: الزيني بركات، ص ص 59، 192، 131، 153، 154، 187، 189، 200.
[46] جمال الغيطاني: القلق، التجريب، الإبداع، مواقف، ع 69، ص 105.

التي تميّزت بها تلك الحقبة، ولا حتّى إلى إبراز إحدى الشخصيات التي اضطلعت فيها بدور مخصوص. إنّها تريد أن تنسج من التاريخ الرسميّ خيوط التاريخ المهمّش، فتترك القصور والبلاطات وساحات الوغى والأسر الحاكمة إلى أسرة أغفل ذكرها التاريخ. ومن ثمّ فإنّ المؤلفة تدرج عملها فيما غدا مبحثا حضاريّا مهمّا منذ عهد بعيد وأطلق عليه اسم الحياة اليوميّة. غير أنّها لا تستخرج تفاصيل هذه الحياة اليومية من النصوص والآثار وإنّما تتصوّر عالما روائيّا يعجّ بالحياة ليس التاريخ إلاّ خلفيّة له، ومجالا يهب هذا العالم إحداثياته.

نعم، تحدّثنا الرواية عن معاهدة تسليم غرناطة، وتتضمّن بعض العناصر التاريخية من قبيل تلك القرارات التي تصدر من حين لآخر عن القشتاليين لمنع استخدام اللغة العربية حديثا وكتابة، وحظر اللباس العربيّ، والتقاليد الإسلامية، والحمّامات، وتشير أحيانا إلى الانتفاضات التي شهدتها البيازين أو جبال البشرّات أو أرياف بلنسية، وتحدّثنا عن كريستوف كولمبس واكتشاف أمريكا، وانهزام الأسطول الأسبانيّ أمام الأسطول البريطاني. تحدّثنا ثلاثيّة "غرناطة" عن هذه الأحداث التاريخية وغيرها، ولكن دون أن تصل بينها أو

تجعلها ـ في واجهة الحركة الروائيّة. فليس التاريخ هنا إلاّ ركحا تتحرّك عليه الشخصيّات الروائيّة، وإطارا يحكم تصرّفاتها.

إنّ تلك الشذرات التاريخية تصبح ـ في الدرجة الثانية من الأهميّة بعد القصّة المبتدعة. ولنأخذ على ذلك مثالا. فحين تزوّج سعد سليمة لفّهما الصمت:" وفي الليلة الثالثة حكى سعد عن البحر والسفن الراسية والتي ترحل وتعود، ومالقة بين البحر والجبل [..] وكان وجه سعد شاحبا، وكانت سليمة تغالب البكاء. لم ينتبها لطلوع الفجر، ولم ينبّههما صوت مؤذّن، إذ كان القشتاليّون قد منعوا ذلك منذ زمن [...] لم يكن سعد راغبا ـ في مواصلة الحكاية، ولكنّ سليمة ألحّت فحكى على مدى ثلاث ليال تفاصيل كثيرة عن حصار مالقة ثمّ سقوطها ـ في نهاية المطاف بعد قصف مروّع من البرّ والبحر، قال سعد"[47]. إنّ الحديث عن منع الأذان جاء ليبرّر تأخّر العروسين ـ في النهوض وليضفي عليه شرعيّة بعد أن قضّيا الليل ـ في الحديث. كما أنّ استثارة سعد ذكرياته عن سقوط مالقة ـ في أيدي القشتاليين جاء لتفسير التغيّر الذي طرأ على سليمة بعيد الزواج:"لاحظت أمّ جعفر وجه سليمة الشاحب وجفنيها المنتفخين كأنّما من أثر

[47] رضوى عاشور: غرناطة، ص ص 103-105.

بكاء"[48]. ومن ثمّ فإنّ العالم الروائيّ والشخصيّات المتخيّلة هي التي تدعو إلى كشف النقاب عن التاريخ حتّى يفهم سلوكها وأحوالها وتضفى عليها مسحة من المشاكلة.

وإذ كان الأمر كذلك فهمنا السبب الذي يدعو الراوي إلى مجافاة التاريخ خدمة للرواية. ويتجلّى ذلك في تكريس النظرة النمطية إلى القشتاليين، على نحو ما جاء في خواطر نعيم:"القشتاليون قوم غريبون مختلّو العقول [..] لعلّه البرد القارس في الشمال يجمّد جزءا من رؤوسهم فلا يسري الدم فيه، فيموت أو يفسد، أو ربّما هو لحم الخنزير الذي يسرفون في أكله يصيب بالخبل"[49]. وهو ما أكّده حين انتقل إلى أمريكا:"الأب ميجيل طيّب، ولكنّه قشتاليّ، والقشتاليّون لهم أطوارهم الغريبة التي تستعصي على الفهم"[50]. وقد نجد تفسيرا لهذا التعميم من خلال المنطق الداخلي للرواية وبنية الشخصية، إلاّ أن الوضع يختلف حين يفرط الراوي في وصف وحشيّة القشتاليين. فقد كانت المرأة العربية تحمل رضيعا في سنّ لم تبلغ سبعة شهور أوثمانية:"في لمحة كان القشتاليّ قد انقضّ عليها واختطف الصغير من بين يديها، وألقى به على امتداد

[48] م.ن. ص 99.
[49] م.ن. ص 130.
[50] م.ن. ص 263.

ساعده في اتّجاه كلبه الجائع. كلب أسود قنّاص له خطم طويل وقوائم عالية.."[51]. إنّ التاريخ يشدّ ههنا من رسنه ويحكم عليه بأن يخدم الرواية عنوة أو تغيّر ملامحه ويرغم على الظهور بغير مظهره.

وليس من همّنا أن نحكم للرواية أو عليها بمدى وفائها للتاريخ فهذا عمل المؤرّخ، وإنّما نريد من خلال إبراز صورة التاريخ أن نتبيّن الغاية التي حدت بالكاتبة إلى استحضاره في نصّها. فهو بمثابة الديكور الذي يؤطّر الأحداث المتخيّلة. إلاّ انّه أحيانا ديكور مصطنع تمليه حاجة العالم المتخيّل أساسا. وما هذا التعميم والإفراط إلاّ أداة تحقّق بها الرواية غايتها المتمثّلة في المغايرة أي في إخراج عالم روائيّ مختلف عن العالم المعيش. وهذه الغاية هي التي دفعت بها إلى كتابة ما أهمله التاريخ.

وليس أدلّ على هذه المغايرة من تجنّب المفارقة التاريخية. فالرواية تحدّثنا عن أشياء هي جزء من حياتنا اليوم، إلاّ انّها تضرب صفحا عن زمن الإبداع وزمن القراءة، وتحبس نفسها في زمن الأحداث. على هذا النحو وجدنا الحديث عن النظارة: "أخرج نعيم من جيبه لفافة صغيرة فتحها بحرص وأخرج منها شيئا غريبا، دائرتين من زجاج مسطّح موصولتين

---

[51] م.ن. ص 220.

ومؤطّرتين بسلك ذهبيّ دقيق وتنتهي إحداهما بحامل دقيق صغير"[52]. كما ذكر الغليون بهذه الطريقة:"كان يجلس بجوار حسن وبيده آلة غريبة لها ذراع خشبيّة طويلة مفرغة كالمزمار يقرّب طرفها الأعلى من فمه، وتنتهي من الأسفل برأس خشبية مجوّفة محشوّة بأوراق داكنة اللون. كان يسحب النفس من ذلك المزمار العجيب بدلا من أن ينفخ فيه فتتوهّج الأوراق في الرأس الخشبية وتتّقد كقطعة جمر، ثمّ يبعد الأنبوب عن فمه ويخرج من فتحتي أنفه سحابة من دخان تنشر في الدار رائحة نفاذة"[53]. إنّ هذا الوصف أملاه أنّ النظّارة والتدخين بالغليون كانا غير معهودين زمن الأحداث، ولكنّه كرّس المغايرة بين ماضي القصّة وحاضر القصّ.

وبهذا نصل إلى نهاية المطاف في هذه الإطلالة على "الزيني بركات" و"غرناطة"، وقد قادتنا من طرائق استحضار التاريخ فيهما إلى غايات هذا الاستحضار. ولعلّ من أوجه الطرافة في هذين الأثرين أنّهما وإن اعتمدا فترة تاريخيّة واحدة أو تكاد، واختارا حدثا أساسيا واحدا هو الهزيمة قد سارا في طريقين مختلفتين، فكان تغليب الغيطاني للوقائع تعبيرا عن الدور

---

[52] رضوى عاشور: غرناطة، ص 165.

[53] رضوى عاشور: مريمة والرحيل، ص 16.

المرآوي الذي أناطه بالتاريخ، وهو دور يكشف عن وظيفة المماهاة التي ينهض عليها النصّ. في حين كان اهتمام رضوى عاشور بالمناخ التاريخيّ خادما للدور التمثيلي الذي عهدت به إلى التاريخ، وهو دور يخدم وظيفة المغايرة التي أقيم عليها نصّها.

إنّ هذا التحليل يمكن أن يستكمل بنتيجتين إحداهما خاصّة والأخرى عامّة. فالنتيجة الخاصّة مدارها على الأثرين موضوع البحث، وتتجلّى في علاقة التاريخ بالرواية في كلّ منهما. ذلك أنّ ما سمّيناه بالدور المرآوي للتاريخ وقد جسّمته رواية "الزيني بركات" يقود إلى وظيفة المماهاة بين الماضي والحاضر. كما أنّ ما أطلقنا عليه اسم الدور التمثيلي للتاريخ وقد عبّرت عنه ثلاثيّة "غرناطة" يكرّس وظيفة المغايرة بين الماضي والحاضر. وقد بدا لنا أنّ الدورين المرآوي والتمثيلي ووظيفتي المماهاة والمغايرة يمكن أن ينظر إليها في ضوء ما بيّنه رومان جاكبسون[54] من وجود ضربين من العلاقات بين وحدات الخطاب. فعلاقات التماثل (similarité) هي أساس الاستعارة، وعلاقات الجوار (contiguïté) هي أساس الكناية. ولعلّنا لا نبعد حين نقول إنّ رواية "الزيني بركات" تقوم فيها الصلة بين

---

[54] Roman Jakobson : Essais de linguistique générale, Editions de Minuit, Coll. Points, 1970, pp 55, 61, 63...

التاريخ والرواية أو بين الماضي والحاضر على بنية استعاريّة، في حين تقوم هذه الصلة في ثلاثيّة "غرناطة" على بنية كنائيّة. فالغيطاني يعيد إنتاج ما احتفل به التاريخ، فوراء النموذج المطلق يختفي الكائن التاريخي. أمّا رضوى عاشور فإنّها تستدرك ما أهمله التاريخ وتعيد بناءه، فوراء الشخصيّات المتخيّلة يكمن النموذج الأزليّ للإنسان. هو يستدعي التاريخ لفهم الحاضر، وهي تستدعي التاريخ لفهم الإنسان. هو يريد أن يكشف الآليّة التي أدّت إلى هزيمة 1967، وهي تريد أن تحذّر من نتائج اتّفاقيّات السلام.

وأمّا النتيجة العامّة فتتّصل بعلاقة الرواية بالتاريخ من جهة وبالواقع من جهة أخرى. وقد تناول هذه المسألة ميشال فانوستيز فقال:" يمكن أن نعتبر الرواية التاريخية [...] المحلّ الأفضل [...] الذي تجد فيه جدليّة "الواقع" و"الممكن" أنسب مجال للتحقّق، ويمكن أن تثار فيه حركة النوسان هذه بين "الاعتقاد" و"عدم الاعتقاد"، كما يكون "ممكن" الرواية مهدّدا على الدوام بالذوبان في "واقع" ضروب خطاب المعرفة، بله زيادة مصداقيّتها. وعلى هذا النحو فإنّ هذا الجنس ممزّق بين مصادرتين: فإمّا أن

يثبت أنّه قصّة متخيّلة، وإمّا أن ينتفي على نحو ما حتّى ينكتب في ظلّ "الواقع" أي في ظلّ النماذج القائمة"[55].

ولهذا القول بعدان يرتبط أحدهما بمأزق الرواية التاريخية من حيث هي ضرب من الممارسة يتنازعه التوثيق والفنّ، والمرجعيّة والجماليّة، ويتصل الآخر بطاقة هذا النوع من الإبداع وقدرته على التجدّد لأنّ الفنّ لا يوجد خارج "الواقع" ولا يكتسب معناه خارج "الممكن". ولعلّ هذا البحث قد أوقفنا على حدود الرواية التاريخيّة من ناحية، وعلى ثرائها من ناحية أخرى، وأكّد لنا أنّ علاقة الرواية بالتاريخ مدخل مهمّ لإدراك خصوصيّة الخطاب الروائيّ ومنزلته من سائر ضروب الخطاب المعرفيّ.

1997

---

[55] Michel Vanoosthuyse : Le roman historique , p 63.

الرواية واستلهام التاريخ

إذا كانت الرواية قائمة على حدّ أدنى من الوضوح المفهوميّ المتراوح بين اعتبارها نصّا سرديّا تخييليّا ينهض على بنية هرميّة، واعتبارها جنسا خلاسيّا آكلا للأجناس كلّها مستعصيا على التحديد والانضباط في منظومة مفهومية واضحة، فإنّ التاريخ ظل عرضة لضروب من الفهم والتأويل مختلفة بل ومتضاربة في أحيان كثيرة. فهل التاريخ هو حقيقة ما وقع في الزمن الماضي أم إنه الحوادث المتضمنة في رموز تدل عليها وهو ما يصطلح عليه بالوثائق؟ هل التاريخ مادة أوّلية أم إنه صناعة تنمّ عن المؤرّخ والمتلقّي أكثر ممّا تنمّ عن وقائع الأزمنة الخوالي وأشخاصها؟

إنّ هذه التساؤلات كانت ثاوية في تعريف عبد الرحمن ابن خلدون للتاريخ إذ قال: "فنّ التاريخ [..] في ظاهره لا يزيد على إخبار عن الأيام والدول والسوابق من القرون الأول، تنمّق لها الأقوال وتصرف فيها الأمثال، وتطرف بها الأندية إذا غصّها الاحتفال، وتؤدّي لنا شأن الخليقة كيف تقلّبت بها الأحوال، واتسع للدول النطاق فيها والمجال، وعمروا الأرض حتى نادى بهم الارتحال وحان منهم الزوال، وفي باطنه نظر وتحقيق، وتعليل للكائنات ومباديها دقيق، وعلم بكيفيات الوقائع وأسبابها عميق، فهو لذلك أصيل في

الحكمة عريق، وجدير بأن يعدّ في علومها وخليق"[1].

إنّ هذا التعريف يزاوج بين مفهومين للتاريخ أوّلهما أنّه فنّ الإخبار عن الماضي، وثانيهما أنّه التأمّل في حركة الوقائع الماضية لإدراك قوانينها وآلياتها. وإذا كان المفهومان كلاهما يشتركان في دائرة النشاط المعرفيّ للمؤرّخ (السرد واستنباط القوانين) فإن من شأن هذا أن يجعلنا ندرك تقدّم ابن خلدون على عصره لأنه لم يجعل التاريخ مرادفا للأحداث وتتابعها وإنما جعله عملا هو في جانب منه خطاب وفي جانب آخر فعل تأمليّ إدراكيّ.

وهذا التعريف يلتقي جزئيا مع تعريف أرسطو للتاريخ، إذ هو يرى أنّ التاريخ (استوريا) Historia هو السرد المنظم لمجموعة من الظواهر الطبيعية. وعلى هذا النحو فإن الحديث عن التاريخ لا يمكن أن ينفصل عن الحديث عن المؤرّخ، لأنّ التاريخ كما يقول عبد الله العروي "صناعة لا مجموع حوادث الماضي [إذ] الماضي التاريخي هو عالم ذهني يستنبط في كل لحظة من الآثار القائمة، أو بعبارة أخرى موضوع التاريخ هو الماضي الذي هو حاضر"[2].

---

[1]- عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، الدار التونسية للنشر، 1989، ج 1، ص 30.
[2]- عبد الله العروي: مفهوم التاريخ، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1992، ص ص 17-38.

إنّ هذا يقودنا إلى نتيجتين تقرّبان الشقّة بين الرواية والتاريخ: أولاهما أنّ التاريخ يلتقي مع الرواية في أنّ كلاّ منهما خطاب لغوي، وثانيتهما أنّ هذين الخطابين إيديولوجيان ضرورة. فإذا كان الروائيّ يمثّل كونه التخييلي في ضوء قناعاته ورؤيته للكون فإن المؤرّخ يعرض الوقائع الماضية لإبراز القيم الراهنة.

على أنّ هذه المقارنة بين الرواية والتاريخ تغدو مشكليّة في الرواية التاريخيّة التي تثير قضايا متعدّدة أهمها حدود الفنّ والواقع، والجماليّ والمرجعيّ، والحاضر والماضي. لقد طالما غمط النقاد جانب الإبداع الروائيّ فراحوا ينقبون عن صورة التاريخ في الرواية ومدى أمانة الروائي في نقل التاريخ، متناسين خصوصية العمل الروائي الذي لا يمكن اختزاله في كونه مجازا خطابيا للتاريخ أو إعادة صياغة له.

وفي هذا السياق يمكن أن ننزّل رأي أندريه داسبر الذي يقول: "في الرواية غير التاريخية يكون الواقع خارج الرواية، إذ أنّ الكون الروائيّ كون متخيّل أساسا. وعلى عكس ذلك ففي الرواية التاريخية - وهذا مكمن طرافتها الغريبة- يبدع الروائي كونا خياليا روائيا يتكون في آن واحد من عناصر متخيّلة وعناصر واقعيّة. فالتاريخ الحقيقيّ ماثل في

الرواية ممتزج بقصة متخيلة متواشج معها. فلا تعود المسألة منحصرة في استكناه الصلات بين عالم الرواية المتخيل والواقع، بل تشمل إلى ذلك الصلات القائمة بين الواقع والتخييل (Fiction) في عالم الرواية الخياليّ (Imaginaire)"[3].

إنّ هذا القول إذ يلحّ على اندغام الواقعيّ والمتخيّل في الخطاب الروائيّ يؤكّد أنّ المجال الأساسيّ لتحسّس العلاقة بينهما هو الرواية، أي الخصائص الأجناسية المميزة أو ما يمكن أن نصطلح عليه بروائية الرواية.

وفي هذا السياق رأينا أن نسائل نصّا لأحد روّاد الرواية في تونس هو البشير خريّف صاحب "**الدقلة في عراجينها**"، والنصّ المقصود هو "**برق الليل**"[4]، وقد بدأ البشير خريّف نشره تباعا في مجلة "الفكر" وصدر في طبعته الأولى سنة 1961، فكان أوّل أعماله الروائيّة.

اختار البشير خريّف في هذه الرواية فترة حرجة من تاريخ تونس هي منتصف القرن العاشر الهجري/السادس عشر الميلادي، إذ تبدأ بهروب السلطان مولاي الحسن الحفصي من

---

[3]- André Daspre: Roman historique et histoire, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Mars - Juin, 1975, p.235

[4]- البشير خريف: **برق الليل**، دار بوسلامة للطباعة والنشر، تونس، ط2، د.ت.

البلاد سنة 936 هـ/1529 م ودخول الأسطول التركي ميناء حلق الوادي بقيادة خير الدين بارباروس. وتتطور إلى الصدام بين الأتراك وسكان باب سويقة، وتؤول إلى المواجهة بين الأتراك والإسبان الذين استولوا على البلاد التونسية سنة 941هـ/1535 م وعاثوا فيها قتلا وتدميرا، واستباحوها مدة ثلاثة أيام، وأعادوا الحسن الحفصي إلى الحكم. وتنتهي الرواية برحيل الإسبان عن تونس.

على أنّ الناظر في هذا العمل يلاحظ أنّ صاحبه عقد فيه البطولة لشخصيّة خياليّة هي الزنجي برق الليل، وحاك حوله قصة عشق ربطته بشابّة حسناء جمعته بها الصدفة وفرّقت بينه وبينها الأعراف والمواضعات الاجتماعية. والقسم الأكبر من الرواية تصوير لأطوار هذه المغامرة التي بدأت على نحو عفويّ بين الزنجيّ العازف على قوارير العقاقير والحسناء التي سافر زوجها إلى الديار المقدسة، فاستهواها العزف ذات ليلة فصعدت إلى السطح حتى أطلّت على برق الليل. وحين عاد الزوج ساءت علاقته بزوجته فطلّقها ثلاثا. ثم بحث لها عن تيّاس (محلّل) فلم يجد إلاّ برق الليل. ولكنّ الزنجيّ يأبى أن يطلّق الحسناء بعد ذلك، ويفرّ، وتبدأ المطاردة: الزوج يطلبه بكلّ سبيل ليستردّ منه عصمة امرأته، وبرق الليل، مالك العصمة دون المرأة،

يسعى إلى رؤيتها في مدينة استعصت عليه أبوابها.

فكيف كانت علاقة الرواية بالتاريخ في هذا النصّ؟ وإلى أيّ مدى وفّق البشير خريّف في الجمع بينهما دونما صدام ولا تنافر؟ وهل بإمكان هذه المساءلة أن تساعدنا على تبيّن ملامح روائيّة الرواية التاريخيّة؟

تكامل الرواية والتاريخ

إنّ العنوان الذي اختاره البشير خريّف لروايته وهو "برق الليل" لا ينتمي إلى مجال التاريخ. إلاّ أنّ المؤلف شدّه من رسنه إلى التاريخ حينما أردفه بعنوان فرعيّ هو "قصة تاريخية"، وهي عبارة قائمة على الجمع بين المتخيّل والمرجعيّ، والجميل والنافع، والتأليف بينهما.

ومن عتبات النصّ مقدّمتا الطاهر الخميري وسليمان مصطفى زبيس. وقد جاء في أولاهما أنّ النصّ "قصّة غراميّة تاريخيّة"[5]. وجاء في الثانية أنّ للبشير خريّف هواية ومسلكا "الهواية هي الاتصال بالجماهير عن طريق الرواية، والمسلك هو إحياء الفترات الممتعة من تاريخنا بصورة سهلة ترسخ في

[5]- م. ن. ص 5.

الأذهان"[6]. وجليّ من هذين القولين أنّ رواية "برق الليل" جامعة بين المتخيّل والتاريخيّ، مع تقديم للمتخيّل يتضح في إبراز صفة القصة الغراميّة وإثباتها قبل صفة التاريخيّة في المقدّمة الأولى، وفي جعل التاريخ مجرّد أداة للرواية في المقدّمة الثانية التي لم تقصر الإمتاع على الفنّ الروائيّ، بل جعلته الفيصل في انتقاء التاريخ الذي ينبغي أن يكون متصلا بـ"الفترات الممتعة".

ويظهر هذا التكامل بين المتخيّل والمرجعيّ في بداية الرواية التي يفتتحها خريّف بقوله: "هذه قصة البطل التونسيّ برق الليل الذي عاش أحداثا تاريخيّة خطيرة في القرن العاشر الهجري. فإنه حضر قدوم خير الدين، ثم خطرة الأربعاء والاحتلال السبنيوري وفرار الأهالي إلى ناحية زغوان، وكانت له مواقف عجيبة"[7]. ونحن هنا إزاء مجال تأتلف فيه الشخصية المبتدعة (برق الليل) والشخصية التاريخيّة (خير الدين) من خلال الشهادة، إذ أن برق الليل يقدّم بوصفه مجايلا لخير الدين وشاهدا على قدومه تونس. إلا أنّ الأمر يجاوز ذلك حين توضع الشخصيّتان على قدم المساواة، إذ أنّ برق الليل بطل له مواقف عجيبة كخير الدين تماما. وتزداد ملامح العلاقة اتضاحا حين

---

[6]- م. ن. ص 7.
[7]- م. ن. ص 13.

نلحظ التركيز على برق الليل: فهذه القصة قصته هو، وما خير الدين إلا خلفية له وظلّ من ظلاله.

ويمكننا أن نلمس التكامل بين الرواية والتاريخ على صعيد أوضح هو مستوى الشخصيّات. فالبشير خريّف لا يتردّد في إسناد أدوار تاريخيّة إلى شخصيّات متخيلة على نحو ما نجده في وصف معركة الأهالي مع الجيش التركي، وقد جعل فيها برق الليل سببا رئيسيا من أسباب تغلب التونسيين على الأتراك، كما جعله سببا في جلاء الإسبان عن تونس بعد أن سمّم آبار القصبة بمسحوق الزرنيخ السامّ. وقد ختمت الرواية بهذه العبارات: "قال المؤرّخ: ومن الغد مات من عسكر شارلكان كلّ من ورد، وذهب لحمهم بالجذام، فترك سلطان الروم ما بدأ من كنيسة صارت فيما بعد المدرسة الصادقية وأصبحوا لا ترى إلا أماكنهم"[8]. إنّ استنجاد الروائي بالمؤرّخ إيهام صريح بتماهي المتخيّل والمرجعيّ حتى إنّ كلاّ منهما صورة مطابقة للآخر.

وإذا كان التاريخ يبدو على هذا النحو مرتهنا بالرواية فالعكس قائم أيضا من خلال الزجّ بالشخصيّات التاريخيّة في منعطفات الرواية. فلخير الدين باشا صلة بقائده المتخيّل

---

[8]- م. ن. ص 165.

الكرّاكجي شعشوع صديق برق الليل. وهذه الصلة المتخيّلة هي التي مكّنت خير الدين من أن يضع حدّا للمواجهة بين أهل المدينة والجيش التركي.

إنّ تخييل التاريخيّ يتكامل ههنا مع تأريخ الروائي، ومن ثمّ فإنّ قيام الشخصيّة التاريخيّة في الرواية على جدل الحرّيّة والتقيّد يوازيه قيام الشخصيّة الروائيّة على جدل التفرّد والنمذجة. فالشخصيّة التاريخيّة حين تستحضر في العمل الروائيّ تنصاع لشروطه، والشخصيّة الروائيّة حين تحاط بسياج التاريخ تمتثل لقالبه.

صراع الرواية والتاريخ

إنّ هذا التكامل يضمحلّ أحيانا حين تنهض العلاقة بين الروائيّ والتاريخيّ على النفي المتبادل. وهنا يقوم الخطاب على مراوحة بين القطبين: فالروائيّ يبسط نفوذه ويغيّب التاريخيّ، والتاريخ بدوره يحدّ من غلواء الرواية وينفرد بالمساحة النصّيّة. ولعلّ أوضح مثال على هذا التنافر المقطع الذي وصفت فيه معركة الأهالي والأتراك. فهو يتمحّض حينا لسرد وقائع المواجهة كما وردت في المصادر التاريخية، ويخلو فيه الأمر حينا آخر لعالم الرواية، فنتابع مغامرة برق الليل المضحكة

التي انهزم بسببها الأتراك. وهنا ينبني النصّ على مراوحة بين الشخصيّات المتخيلة: برق الليل، العجوز، الولد المريض...، والشخصيّات التاريخيّة: الشيخ مغوش، خير الدين باشا. وهي مراوحة استعيرت لها في مرحلة أولى كناية مكانيّة جسّدها تقابل الداخل والخارج، ثم انكسرت الثنائية فزجّ بالشخصيّات المتخيّلة في أتّون الحدث التاريخيّ، ودفعت الشخصيات التاريخيّة إلى الاضطلاع بدور في العالم المتخيّل.

على أنّ هذا التنافر بين الرواية والتاريخ يظهر في أجلى صوره حين يتقابل زمن الخبر التاريخيّ مع زمن الخطاب الروائيّ، فيحدث نتيجة لذلك ما يسمّيه جورج لوكاتش بالمفارقة التاريخيّة الضروريّة، من خلال الحديث عن الميز العنصري ورفض العبودية وإنكار الحرب، وإيراد عبارات لا تنتمي إلى الزمن التاريخيّ، شأن "الجمل الموسيقيّة"[9] و"المجموعة السامفونيّة"[10]. كما يتجلّى ذلك الصدام في كثرة الإشارات الدالة على اختلاف زمن المرويّ عن زمن الرواية من قبيل: "فكان ما نسمّيه الآن بجامع القصر"[11]، و"الموسيقى الأندلسيّة

---

[9] - م. ن. ص 13.
[10] - م. ن. ص 19.
[11] - م. ن. ص 94.

الرائجة في ذلك الزمن"[12]، "ومن الأمثال الموروثة عن ذلك الزمن السائرة على الألسن إلى يومنا هذا"[13].

إنّ هذه الإشارات ليست عفو الخاطر وإنّما هي مقصودة، استخدمها البشير خريّف ليشدّ بها نصّه إلى زمن الإبداع، وينشئ جسرا بينه وبين القرّاء، ومن ثمّ فإنّه يستدرجهم حتى يجعل منهم جزءا من المشهد الإبداعيّ، ويحوّل التاريخ ركحا تدور عليه الأحداث. إنّ هذا التبعيد (Distanciation) بالمعنى البرشتي يكسر المماهاة بين زمن المغامرة المتخيّل وزمن الكتابة الراهن، وبالتالي بين الماضي الموهوم والحاضر الفعلي.

ومن هذا القبيل إيراد أسماء الأماكن القديمة في المتن وشرحها بحاشية في الهامش تبيّن مقابلها الراهن، أو التنصيص في المتن على أنّ الأمكنة التي تدور فيها الأحداث مختلفة عن تلك التي يعرفها القارئ. وهو اختلاف تجسده التسمية حينا ويمثّله تغيّر الصورة حينا آخر. فمن الضرب الأوّل تلك الهوامش التي تعترض سبيلنا في مناسبات عديدة جاعلة المتن مندرجا في الإيهام، والهوامش نازعة إلى محو المغالطة الفنّيّة. فـ"كدية الفيران" تشرح باسمها الراهن "البلفدير"[14]،

12- م. ن. ص 105.
13- م. ن. ص 138.
14- م. ن. ص 27.

و"المعرض" يشرح بـ"في مكان سوق الشواشية الكبير الآن"[15]، و"باب التقمي" يفسّر في الهامش بـ"الباب المواجه لساحة الحكومة الآن"[16]. ومن الضرب الثاني الحديث عن "سانية العناب" و"نوايل سيدي سفيان"[17] دونما ذكر لمقابلهما زمن الرواية. أو قول الراوي في المتن: "وصلا إلى معصرة في مكان قصر العدالة اليوم"[18]. إنّ هذه المراوحة بين الماضي والحاضر، والمرجعيّ والمتخيّل تأتي لتأكيد المفارقة بينهما، وهي مفارقة تجعل التاريخيّ هامشا للروائيّ.

ويتجلّى تنافر التاريخيّ والروائيّ في صورة أكثر وضوحا حين يقوم التاريخ على الفداحة فيكثر القتلى والجرحى وتستخدم الأسلحة الناريّة في مواجهة غير متكافئة بين الأهالي والأتراك، وفي الوقت نفسه تقوم الرواية على الإضحاك والفكاهة من خلال سلوك برق الليل الذي كان يستنبط حيلة طريفة استخدم فيها المصران لإلحاق الهزيمة بالجيش التركيّ المدجج بالأسلحة. وهذا التنافر عينه نلمسه في بداية الرواية حين نزل الأتراك بحلق الوادي، وكانت البلاد تمرّ بمرحلة حرجة

15- م. ن. ص 33.

16- م. ن. ص 56.

17- م. ن. ص ص 28-31.

18- م. ن. ص 128.

من تاريخها، وسمت بفرار السلطان الحسن الحفصي واضطراب الأحوال. إلاّ أنّ خريّف لا يرى حرجا في مواجهة هذا الواقع التاريخيّ المتأزم بعالم روائيّ تسوده الفكاهة، فيجعل برق الليل العبد الأسود يتصوّر أن يعهد إليه سكّان المدينة بالحكم بدل السلطان، ويتخيّل ما سيفعله لإقناع القوم حتى يخلّوا سبيله. ثم يصوّر لنا المؤلف مغامرة برق الليل مع الينشرية حين قدّموا إليه غليونا ليدخّن وسقوه خمرا حتى تجرّأ على أحد الضبّاط الأتراك فانتزع عمامته، "فظهر الرأس أقرع لا شعر فيه، فضحك الزنجيّ حتى استلقى، وضحك جميع الحاضرين"[19].

إنّ هذا التنافر ناشئ عن سمة أساسيّة من سمات الرواية التي توهم باستحضار التاريخ ولكنها لا تريد أن تكون تكرارا له لا يضطلع فيه المؤلف بدور. وفي هذا صورة من صور الصراع بين النقل والمجاراة، والفنّ والإبداع.

إنّ جدلية التكامل والصراع بين الرواية والتاريخ مردّها إلى وقوع هذا الجنس الفرعيّ في محلّ تقاطع المسايرة والانتقاض. ولا شكّ في أنّ إدراك البشير خريّف لطبيعة عمله هو الذي دعاه إلى أن يسير شوطا بعيدا في مجافاة التاريخ والانحياز إلى الفنّ

19- م. ن، ص 30.

على حساب المرجع، مما جعل التاريخ ثانويا من جهة، وغيّر مجراه من جهة أخرى استجابة لمقتضيات الخطاب الروائيّ وظروف العصر.

إنّ هذه المراتبيّة هي التي يظهر لنا طرف منها في مقدّمة سليمان زبيس الذي يروي لنا حادثة وقعت له مع البشير خريّف فيقول: "إنّي لأذكره منذ عشر سنوات شابّا كثير الحياء خجولا يدخل عليّ في مكتبي بدار الآثار ويقدّم لي كرّاسا ضخما مكتوبا بخطّ متقن، ويقول لي: "إنّي أقدمت على تأليف هذه الرواية التاريخية، ووددت أن تطّلع عليها وتفيدني هل أنّ لي هناك تسامح كبير [كذا] مع التاريخ، وهل أنّ الرواية في ذاتها مركّزة، محكمة التركيب، محبوكة الفصول"[20].

وهذه الحادثة دالّة في رأينا على أمرين: أوّلهما أنّ خريّف كان مدركا لتسامحه مع التاريخ، إلاّ أنّه ظلّ محتارا في درجة هذا التسامح، ومدى بقائه في حيّز مقبول. وثانيهما أنّ محور اهتمامه ليس مطابقة التاريخ، وإنما هو إنشاء عمل فنّيّ إبداعي متماسك، خاضع لمقوّمات أجناسيّة محدّدة لا تدين للتاريخ بشيء. ومن ثمّ فإن مجاوزة التاريخ أو التصرف فيه لا يمسّ في شيء من قيمة الرواية التي تبني حقيقتها الذاتيّة مستقلّة أو

[20]- م. ن. ص 8.

تكاد عن ضغوط المرجع التاريخي. وقد فهم الطاهر الخميري ذلك حين قال: "ما يدرينا لعلّ الخيال في قصة برق الليل يكون أقرب إلى الحقيقة من أخبار ابن أبي دينار [صاحب كتاب "المؤنس في تاريخ إفريقية وتونس"]"[21].

روائيّة الرواية التاريخيّة

تتنزّل كلمة الروائية في إطار إنشائيّ شامل هو البحث عن الخصائص الأجناسيّة للآثار باعتبارها مقوّما من مقوّمات كينونتها وطبيعتها ومقروئيتها وحركتها في التاريخ. وعلى غرار الأدبيّة والشعريّة صيغت كلمة الروائيّة للدلالة على ما به يكون النصّ الأدبيّ رواية. ولئن اعتبرت الرواية جنسا بلا قانون، فقد توفّرت جملة من الضوابط تحدّدها، إذ هي نصّ سرديّ يقوم على بنية هرميّة في مستوى الأحداث ويركّز على شخصية أو أكثر ويتوفّر بين مكوّناته حدّ من الانسجام والتناغم. فكيف يمكن أن نتبيّن روائيّة الرواية التاريخيّة بصفة خاصّة؟ إنّنا نقترح ههنا ثلاثة محدّدات نعتقد أنّها صالحة لضبط الخصائص المميّزة لهذا الجنس الفرعيّ:

---

[21]- م. ن. ص 4.

1- المحدّد المرجعي

إنّ الرواية تقوم على عقد ائتمانيّ يجعلها منتمية إلى كون متخيّل. أمّا الرواية التاريخيّة فهي تجمع بين التخييل والواقع التاريخيّ النصّيّ. ومن ثم فإنّ اجتماع المتخيّل والواقعي فيها على أساس التعاضل ينتج كونا خياليّا تضمحلّ فيه العلاقة التقابليّة القائمة على الانعكاس وتحلّ محلّها علاقة تواشج وتنافذ تقوم على الحوار، لا باعتباره أسلوبا من أساليب القصّ بل باعتباره خصيصة بنائيّة من أبرز خصائص الرواية أطلق عليها باختين اسم الحواريّة. لذلك نجد في "برق الليل" وفي سائر الروايات التاريخيّة هذا التداخل والمناورة والمجاوزة والاستظلال والتحويل حيث يخرج كلّ من الواقع والتخييل عن أحديّته، ويجتمعان في وهم المرجع.

2- المحدّد الوظيفي

في كلّ رواية تاريخيّة جدل بين نصّين: نصّ قديم تستحدثه القراءة ونصّ جديد ينشأ من السجال بين الحاضر والماضي والأنا والغير. وبهذا نجد أنفسنا أمام ضروب من العلاقات بين النصّ الطريف والنصّ التالد. فالرواية يمكن أن تكون خادمة للتاريخ وهو ما نجده عند جرجي زيدان الذي يريد أن يعلّم

التاريخ بالرواية. ويمكن للرواية أن تستخدم التاريخ وهو ما يجسّده نجيب محفوظ في رواياته التاريخيّة الأولى والبشير خريّف في "برق الليل". وكلاهما يهرّب الخطاب التاريخيّ من تاريخيّته وينفخ فيه من روح العصر إعلاء لقيم حديثة وإذكاء لجذوة الوطنية. كما يمكن للرواية أن تحاكي التاريخ وهو ما نجده عند جمال الغيطاني في "الزيني بركات" وهو نصّ يسعى إلى محاكاة "بدائع الزهور" لابن إياس إغراقا في التأمّل وحثّا على تحسّس الأجوبة.

3- المحدّد الدلالي

إنّ دلالة الرواية التاريخيّة لا تتأسّس على ما يقوله نصّها وحسب، وإنّما تقوم أيضا على ما يحيل إليه النصّ التاريخيّ الثاوي في أعطافها. ومن هذا التلاقي تنشأ حركة النصّ، وهي تتنزّل بين المقصد الأصليّ للنصّ الأوّل والمقصد الطارئ للنصّ الثاني ومدى إدراك القارئ للشرارة المنبثقة من ذلك اللقاء. بهذا نفهم قول جان مولينو: "ليس المحتوى الحرفيّ لنصّ ما هو الذي يسمح لنا بتصنيفه في باب الواقع أو في باب المتخيّل، وإنما هو مقصد المؤلّف وقرّائه أو سامعيه، وهو ما يمكن أن نصطلح

عليه بالتصنيفيّة الحجاجيّة للقصص"[22].

إنّ اللقاء بين الرواية والتاريخ يتمّ ضرورة وفق ملابسات يتّخذ فيها التاريخ صورة مختلفة باختلاف مفهوم الرواية. ففي رواية التسلية يكون التاريخ مركزا يضاف إليه ما يجعله مستساغا للقراء. وفي الرواية الواقعيّة يغدو التاريخ قوّة يحوّل بها الحاضر، أمّا في الرواية التجريبيّة فإنّ التاريخ يصبح مرآة نرى من خلالها الحاضر. ومن ثمّ فإنّ النقد يوجّه إلى فهم الماضي وفهم الحاضر على السواء، وهنا يتداخل التاريخ والرواية ويغدو كلّ منهما صورة مرآوية للآخر.

إنّ هذا يقودنا إلى نتيجتين: أولاهما أنّ التاريخ نصّ متحوّل، وأنّ هذه السمة تحقّقها أكثر ما تحقّقها الرواية لأنّها جنس حواريّ أساسا، وثانيتهما أنّ الرواية التاريخيّة تتلفّع بأحجبة متعدّدة موهمة بأنّ خطاب الغير مركز لخطاب الذات الهامشيّ، والحال أنّها تنشأ أساسا من خطاب الذات الذي يمدّ نفوذه على خطاب العالم الممثّل.

1999

[22]- Jean Molineau: Qu'est-ce que le roman historique? *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Mars - Juin, 1975, p. 204.

في إنشائية الرواية التاريخية

إنّ الحديث عن صلة الرواية بالتاريخ لا يستقيم إلاّ إذا انطلقنا من حدّين واضحين للرواية وللتاريخ معا. ولكلّ طرف من هذين الطرفين ضروب من القضايا الحافّة به تعتّم الرؤية وتحول دون الضبط المفهوميّ الذي هو شرط كلّ عمل علميّ. فالرواية جنس أدبيّ ظهر في الغرب ولكنّه سرعان ما غدا جنسا كونيّا. وهذا الانتشار الأفقي بقدر ما رسّخ الرواية في منظومات أجناسية متعددة جعلها متفلّتة مستعصية على الحصر فإذا هي عند باختين جنس حواريّ آكل للأجناس كلّها، وإذا هي عند غيره جنس لا قانون له.[1]

وإذا كانت الرواية إبداعا تخييليّا فليس معنى ذلك أنّ صلتها بالوقائع منعدمة. لذلك اتّسع صدر الرواية لاحتواء أبعد الأحداث والشخصيّات عن مشاكلة الواقع، وأقربها إلى المرجع. فظهرت روايات اندكّت فيها الحواجز المنطقيّة والواقعيّة بين الأشياء حتى تماهى التخييلي (fictif) بالخيالي (imaginaire)، وظهرت روايات أخرى قامت على محاكاة الوقائع، سواء أكانت مرتبطة بذات المبدع في الرواية السيرذاتية أم كانت مرتبطة بأحداث نسبها المؤرّخون إلى الماضي كما هو الحال في الرواية التاريخية.

---

[1] Michel Raimond : **Le roman**, Armand Collin, 1996, p.19.

أمّا التاريخ فهو محلّ يتقاطع فيه مفهومان، إذ هو يعني من جهة جملة الأحداث والوقائع التي جرت في أزمنة ماضية، وهو يعني من جهة أخرى ذلك الخطاب الذي يصوغه شخص معيّن في إحداثيّات زمانيّة ومكانيّة محدّدة ليصف به ما وقع من أحداث كبرى في الأزمنة الخوالي. وإذا اطّرحنا المعنى الأوّل لأنّ الماضي في ذاته غير موجود إلاّ من خلال ما وصلنا عنه، بدا لنا أنّ التاريخ يشترك مع الرواية التاريخية في كون كلّ منهما خطابا. وهذا الخطاب في الحالتين مرتبط بالماضي يعلن فيه المؤرّخ أنّه مجرّد ناقل موضوعيّ لما وقع، ويعلن الروائيّ أنّه راو لأحداث جرت وإن أهملها المؤرّخون.

ويثير هذا الوضع قضيّتين أساسيّتين: أولاهما أجناسيّة تتّصل بالعلاقة بين الوظيفتين المرجعية والتخييلية في الخطابين التاريخي والروائي. فالمؤرّخ وإن خيّل يظلّ متحرّكا في مجال المرجع، أمّا الروائيّ فإنّه وإن رجع إلى الواقع ماضيا أو حاضرا يظلّ خطابه مندرجا في حقل التخييل. فالتاريخ يقدّم على أنّه انعكاس وصياغة لفظيّة لأحداث واقعة، أمّا الرواية فتقدّم على أنّها إبداع وإنشاء لعالم محتمل، حتى إنّ الروائيين إذا خشوا أن يرى القراء تماثلا بين النصّ والواقع أشاروا إلى أن أيّ شبه بين الأحداث المروية والواقع محض صدفة. غير أنّهم في حالة الرواية

التاريخيّة يلحّون على أنّ الأمر مقصود، وأنّ أحداث الرواية تطابق الواقع الذي لم يكن الخطاب التاريخيّ وفيّا له.

أمّا القضية الثانية فإنشائيّة، مدارها على علاقة التناقض بين الخطابين التاريخي والروائي. فليس من شكّ في أنّ الرواية التاريخيّة تنطلق من الخطاب التاريخي، ولكنّها لا تنتسخه بل تجري عليه ضروبا من التحويل حتى تخرج منه خطابا جديدا له مواصفات خاصّة ورسالة تختلف اختلافا جذريا عن الرسالة التي جاء التاريخ مضطلعا بها.

ومحاولة منّا للإسهام في النقاش الدائر حول هاتين القضيتين فقد رأينا أن ننطلق من نصّ استثنائيّ وطريف قد لا يكون له مثيل في الأدب العربيّ الحديث هو رواية "**بلاّرة**"[2] للبشير خريّف (1917- 1983). ومن وجوه طرافة هذا النصّ أنّه أوّل ما كتبه خريّف الذي يعدّ أبا الرواية التونسية من خلال روايات "**برق الليل**" (1961) و"**الدقلة في عراجينها**" (1969) و"**حبّك درباني**" (1980)، ولكنّ "**بلارة**" كانت آخر روايات خريّف ظهورا إذ نشرت سنة 1992، أي بعد مضيّ عشر سنوات على وفاة صاحبها، وأكثر من ثلاثين عاما على كتابته إيّاها.

[2] البشير خريف: بلارة، تقديم وتحقيق فوزي الزمرلي، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، تونس، 1992، 273 ص.

وقد جاء في نهاية الرواية أنّ الفراغ منها كان سنة 1959. و"**بلاّرة**" هي دون شكّ الرحم الذي تولّدت منه رواية "**برق الليل**"، ولكن - لأمرٍ ما - رأى الوليدُ النورَ قبل الأمّ. ولنا في هذين النصّين مجال وسيع مغر بدراسة طرائق ولادة نصّ من نصّ عند المؤلف الواحد، وتتبّع مراحل هذه النشأة من الطور الجنينيّ الذي يكون فيه الاتصال تامّا بين الأصل والفرع، إلى الولادة التي تُقطَع فيها المشيمة إيذانا بالاستقلال العضوي بين الكائنين.

وما كان نصّ "**بلاّرة**" ليخرج إلى الناس لولا المجهود الذي قام به فوزي الزمرلي في العودة إلى مخطوطات خريّف ودراستها ومقارنة بعضها ببعض وتحقيقها. وقد ترك لنا في صيغة الرواية المنشورة آثار تردّد المؤلف وإعادة كتابته أقساما من النصّ ومحوه أقساما أخرى، وتركه فراغات اعتزم بلا شكّ أن يملأها لاحقا. وهذا وجه آخر من وجوه طرافة هذا النصّ و"تفرّده"، فهو مخطوط في صورة مطبوع ومطبوع في صورة مخطوط، ومن ثمّ فإنّه بمثابة المخبر الذي يكشف لنا عن أطوار تشكّل النصّ. وفي هذا المعنى يقول الزمرلي:إنّ "المخطوط يمثّل معلما بارزا في الأدب التونسي الحديث. فقد

احتضن أوّل رواية تونسية وأطلعنا على تجاويف مخبر البشير خريّف وأبرز لنا معاناته زمن ولادة النصّ ونحت ملامحه"[3].

ورغم ما يبدو لنا من أهمّيّة الخوض في غمار مبحث النشأة فإنّنا رأينا أن نعمد في هذا العمل إلى الفحص عن آليات الكتابة في هذا الجنس الخلاسيّ، انطلاقا من تواشج الروائي والتاريخي في ما يشبه انصهار معدنين مختلفين أصلا وماهية وخصائص، وانتقالا إلى سمة من أبرز سمات العمل الروائي في علاقته بالخطاب التاريخي هي تلك التي اصطلح عليها جورج لوكاتش بالمفارقة التاريخيّة الضروريّة. فإذا تمّ لنا ذلك سعينا إلى تتبّع آليات تمثّل الروائي للتاريخي من خلال ما سمّيناه بحرب التدجين، وختمنا حديثنا بإبراز الموقع الذي يحتلّه التاريخيّ في البناء الروائي: أهو أصل يبنى عليه العمل الروائي أم إنه تعلّة يقتنصها المؤلّف ليضفي على عمله صبغة إقناعية في مستوى المشاكلة الفنّيّة أوّلا، وفي مستوى الرسالة الإيديولوجيّة بعد ذلك؟

---

[3] م.ن. ص 10.

1- تواشج الروائيّ والتاريخيّ:

تدور أحداث "**بلارة**" في نهاية العصر الحفصيّ بتونس خلال القرن العاشر الهجري/السادس عشر الميلادي. وهي فترة تميّزت باضطراب سياسيّ واجتماعيّ وعسكريّ كبير تجلّى في وقوع الإيالة التونسية بين قوّتين عظميين هما الإمبراطورية الإسبانيّة والسلطنة العثمانيّة. فاستيلاء الأتراك على تونس دفع بالحسن الحفصي إلى الاستعانة بالإسبان لاسترجاع ملكه، ولكن ابنه أحمد أو حميدة يستولى على البلاد قبل عودة أبيه مع الأسطول الأسباني. ثمّ يقع لحميدة ما وقع لأبيه الحسن فيستعين بالإسبان، إلاّ أنّه حين يصل ميناء حلق الوادي يرفض الخضوع لشروط الإسبان فينفى إلى صقلية، ويقبل أخوه محمّد تلك الشروط فينصّب حاكما لتونس تحت حماية الإسبان، ثمّ ينتهي حكمه باحتلال العثمانيين لتونس وبذلك تكون نهاية الدولة الحفصيّة.

هذه هي الأرضيّة التاريخيّة التي اختارها البشير خريّف لروايته. ولكنّه يعلن منذ مقدّمة نصّه أنّه لم يجد في مؤلفات المؤرّخين الذين تحدّثوا عن هذه الفترة ما يشفي الغليل. يقول:"بقيت أتصفّح أوراقا بادت ولا تتبيّن كتابتها إلاّ بمشقّة. غير أنّني لم أجن من هذا الجهد إلاّ حنقا وسخطا على

الأساليب القديمة التي كان يتبعها المؤرّخون. فكأن ليس بالعالم إلاّ الملوك والأمراء. لاشيء عن الحياة العامّة البسيطة وما تكتنفه [كذا! ولعلها يكتنفها] من دوافع نفسيّة وأسرار خفيّة هي أصل في الأحداث التي تقلب وجه التاريخ"[4]. إنّ قارئ هذا الكلام يتبادر إلى ذهنه أنّ خريّف يريد إعادة كتابة التاريخ، فهو يعارض بروايته للتاريخ روايات المؤرّخين الرسميين. ولكنّ الأمر على غير ذلك. فها هو المؤلف يورد فكرة غير مأثورة توضّح مقصده. يقول:" سئمت وألقيت بالورق وأخذت أقلّب بعض الأدوات [..] وجدت من بين ذلك مرآة مكبّرة فأخذتها وتأمّلتها وإذا بي أتبيّن في حاشيتها كتابة بالخطّ الكوفي العتيق هذا نصّها:

"مرآة النور لقراءة ما بين السطور"

فبادرت إلى أوراق صفر ووضعت المرآة بينها وبين عينيّ وقرأت.... قرأت ما شفى غليلي. من ذلك ما نقلته إلى القرّاء الكرام لما فيه من تاريخ بلادنا والوقوف على حوادث نسمعها من كبارنا ولا ندري موضعها من التاريخ"[5].

---

[4] م.ن. ص 29.
[5] م.ن. ص ص 29-30.

إنّ هذه المرآة السحريّة ليست إلاّ استعارة لمفهوم خريّف للإبداع في الرواية التاريخيّة. فهو عنده ليس نسخا للتاريخ ولا إعادة صياغة ولا نقضا له وإنّما هو توليد للطارف من التليد، إنّه قول على قول، وجمع بين النسج والمنوال. ويستوقفنا في قول خريّف هذا فعلان:" نقلته" و"نسمعها" وفيهما صدى لثنائيّة التدوين والمشافهة. فالمؤلف يوهم القرّاء بأنّه ناقل لنصّ مكتوب تحقيقا للسمة المرجعيّة لنصّ الرواية التاريخيّة، ولكنّه يقرّ أنّه أضاف إلى هذا النصّ مصدرا آخر هو الروايات الشفويّة التي تداولتها الأجيال اللاحقة، وفي هذا إيماء إلى ما ينطوي عليه عمله من إبداع. إنّنا لنلمس هاهنا شيئا من التردّد بين سمتين متقابلتين إحداهما ملازمة للتاريخ والأخرى ملازمة للرواية. فخريّف يريد أن يؤخذ عمله على أنّه مندرج في "تاريخ بلادنا"، ولكنّه يريد أيضا أن يقرأ على أنّه إبداع لا نقل، وتخييل لا تسجيل. ولعلّنا - بهذا التردّد - في صميم إشكاليّة الرواية التاريخيّة التي لا تريد أن تخرج عن التاريخ ولكنّها لا تريد أن تبقى تحت عباءته، ولذلك وصفت بأنّها جنس "هجين" أو"خلاسي"[6] .

[6] Michel Vanoosthuyse : Le roman historique : Mann, Brecht, Döblin. Presses Universitaires de France, 1996, p9.

وتحقيقا للغاية الأولى وجدنا خريّف يحيل في المتن حينا وفي الهوامش حينا آخر إلى المصادر التاريخيّة التي استمدّ منها جزءا من المادّة التي استخدمها في روايته. وهو يتوخّى طريقتين: التعميم والتخصيص. فهو تارة يكتفي بالحديث عن المؤرّخين من قبيل: " اختلف المؤرّخون "[7] أو"هذه الناحية التي ذكر المؤرّخون أنّ الناس التجأوا إليها في خطرة الدوامس"[8] أو"يقال"[9]، ولكنّه يعمد تارة أخرى إلى الإحالة إلى مؤرّخين بأسمائهم وعناوين مؤلفاتهم، وهو ما نجده مثلا في قوله: " قال ابن أبي دينار"[10] أو في إثباته للمرجع التاريخيّ بين قوسين في المتن : (المؤنس ص 16 [كذا ولعلها 161]) و (المؤنس ص 162)[11]. وهو يقول أثناء حديثه عن القلج علي: " ذكر " "دي لا غرافيار" أنّه من أصل إيطاليّ"[12]. ويورد خريّف عند حديثه عن تونس مرجعه فيقول : قال غوتيار دي غاميز صاحب كتاب "الفكتوريال". وهو يثبت في الهامش اسم المؤلف وعنوان كتابه

---

[7] البشير خريف: بلارة ، ص 70

[8] م.ن. ص 127.

[9] م.ن. ص 70.

[10] م.ن. ص 127.

[11] م.ن. ص ص 156-157.

[12] م.ن. ص 70.

بالحروف اللاتينية ويضيف إلى ذلك رقم الصفحة التي استمدّ منها معلوماته [13].

إنّ هذه الطريقة في إثبات المصادر التاريخيّة ليست معتمدة في كلّ الحالات والدليل على ذلك أنّنا نجد مواضع كثيرة جدّا تتقارب فيها الرواية والنصّ التاريخيّ تقاربا ربّما وصل إلى حدّ التطابق دون أن ينبّه المؤلف فيها على مصادره. ولكنّ هذه الإشارات المعلنة إلى المصادر التاريخية - على قلّتها - تضطلع بدور التقريب والإيهام بالمماهاة بين النصّين طمأنة للقارىء ومناورة له.

وممّا يخدم هذه الغاية ما يمكن أن نصطلح عليه بأوتاد التاريخ التي تأتي في مواضع مفصليّة من الرواية لتثبت اندراجها في سلّم الأعوام واتصالها بالحوادث التاريخية الكبرى. فرواية "بلاّرة" في خمسة أقسام يستهلّ أوّلها بذكر السنة، فهو يبدأ على هذا النحو: "سنة 977 هـ كانت رادس قرية ضئيلة بربوتها حول ضريح سيدي أبي يحي"[14]. وسنة 977 هـ هي السنة التي انتهى فيها حكم حميدة الحفصي بدخول الأتراك من الجزائر واستيلائهم على الحكم بتونس، مما دفع بحميدة إلى الرحيل

---

[13] م.ن. ص 76.
[14] م.ن. ص 33.

إلى إسبانيا طلبا لمساعدتها على استرداد ملكه. وقد أثارت هذه الحادثة، على سبيل الارتداد، خطرة الأربعاء سنة 941 هـ وهي واقعة حدثت خلال حكم الحسن الحفصيّ، وفيها استباح الإسبان تونس ونكّلوا بأهلها.

أمّا القسم الثاني فيبدأ سنة 979 هـ. يقول الراوي: " بعد سنتين أي سنة 979هـ كان الربيع التونسيّ منتشرا في البادية"[15]، وينتهي سنة 980 هـ يقول: "في صبيحة مشرقة من خريف 980 هـ كانت الصبايا يملأن رحاب دار ابن الصفار لعبا ومرحا وضحكا "[16]. وهذه السنة الأخيرة هي التي سيرجع فيها الإسبان إلى تونس ليعيدوا احتلالها.

يبدأ القسم الثالث على هذا النحو: "في ذلك اليوم من سنة 980هـ كان أسطول إسبانيا يمخر عباب الماء نحو إفريقيّة بقيادة الإمبراطور "الدون جوان دتريش" نفسه "[17]، وهذا التاريخ بالغ الأهمية لأنّه يجمع بين حدثين كبيرين: تحوّل السلطة إلى محمّد بن الحسن الحفصي واحتلال الإسبان لتونس.

---

[15] م.ن. ص 61.
[16] م.ن. ص 102.
[17] م.ن. ص 107.

يستهلّ القسم الرابع بذكر رحلة بلاّرة إلى تركيا مرورا بصقليّة، ثمّ نجد إشارات تاريخيّة إلى ثورة والي اليمن سنة 1569 م [977 هـ] ومعركة ليبانت في 7 أكتوبر 1571 م[980هـ].

أمّا القسم الخامس فيبدأ بهذه الجملة:" كانت الآستانة تزخر بالنشاط والحيويّة في تلك الأيام من سنة 981هـ"[18]. وبعد ذلك نجد:" كان يوم الخميس غرّة ربيع الأنور سنة981 هـ يوما مشهودا بالآستانة"[19]، ويرتبط ذلك بخروج الأسطول العثماني الجديد متوجّها إلى الغرب، وصولا إلى فتح تونس يوم 6 جمادى الأولى سنة 981 هـ.

إنّ هذه الأوتاد التاريخيّة تضطلع بدور أساسيّ في تدجين التخييل الروائي وشدّه إلى أرضيّة ثابتة هي بمثابة العمود الفقريّ أو النواة التي تنشأ حولها هباءات توجد لنفسها مدارات تشدّها إلى تلك النواة، وإن كانت لا تحصرها فيها. وهذه الأوتاد تدعمها الإشارات المبثوثة في الرواية إلى الشخصيّات التاريخيّة والأماكن والأحداث العامّة بما يضمن عدم إباق النسيج الروائيّ عن دائرة التاريخ. على هذا النحو تكون علاقة الروائيّ بالتاريخيّ علاقة شدّ وجذب وجزر ومدّ، فكلّما بذرت

[18] م.ن. ص 231.
[19] م.ن. ص 233.

الحبّة الروائيّة احتيج إلى الثرى التاريخيّ، ولكنّ سرعة نموّ التخييل تهدّد بقطع الوشيجة مع التاريخ، وعندها يعاد استحضار الوتد التاريخيّ لعقلنة الجموح الإبداعيّ وردّه إلى بيت الطاعة.

2- المفارقة التاريخيّة الضروريّة:

لقد أثبت لوكاتش في دراسته للرواية التاريخيّة أنّها لا يمكن أن تقوم إلاّ على مفارقة التاريخ بما يجعل زمن التلفّظ مقدّما على زمن الملفوظ. وإذا كنّا لا نشكّ في تغيّر آفاق الانتظار بين زمن الخطاب التاريخيّ وزمن الخطاب الروائيّ فإنّ الأمر يبدو أكثر تعقّدا في حالة الرواية التاريخيّة. ذلك أنّ التاريخ والرواية يندرج كلّ منهما في منظومة محدّدة: هي منظومة الأجناس ذات الغاية النفعيّة بالنسبة إلى التاريخ، ومنظومة الأجناس ذات الغاية الجماليّة بالنسبة إلى الرواية. ومن هنا تحفل الروايات التاريخية بإشارات تضطلع بدور التبعيد(distanciation) الذي يقام على أساس التقريب والتماهي(identification) بين التاريخيّ والروائيّ.

وفي "بلاّرة" مجال لدرس هذه الظاهرة خصيب. فالراوي كثيرا ما ينبّه القارئ إلى الهوّة الزمنيّة الفاصلة بين زمن

التاريخيّ وزمن المتخيّل من جهة، وزمن الرواية وزمن التقبّل من جهة أخرى. وهو يتوخّى لذلك سبيلين: عقد الظاهرة بالماضي، ومقابلتها مع الحاضر. فمن الضرب الأوّل قوله عند الحديث عن هزيمة خير الدين أمام الإسبان:" يظهر أنّ القيم مازالت **في ذلك الزمن** شخصيّة لا شعبيّة، ولمّا لم يظفروا بخير الدين شخصه اعتبروا نصرهم منتهيا"[20]، أوقوله: " كان البحر المتوسّط **في الزمن الذي يتحدّث فيه الرايس شعشوع** أي في ق 10 هـ/16م قلب العالم [...] **في ذلك العصر** كان الصراع في تنازع البقاء بين كتلتين [...] الدول القائمة **إذ ذاك** في ربوعنا"[21]. ويتّصل هذا بالأحداث التاريخيّة اتّصاله بأحداث العالم المتخيّل. فمن ذلك قول الراوي: " ترنّم بأغنية كانت رائجة **في ذلك الزمن**"[22] و"هذه الناحية التي ذكرها المؤرّخون [...] كانت **في ذلك الزمن** من مضارب أولاد سعيد"[23] و"لعبة الزقارة والصفيدة، وكان ذلك أفضل ما يتلهّى به **في ذلك العصر**"[24]، و"كان البحر في **ذلك الزمان** يتلاطم على قوس باب البحر"[25].

[20] م.ن. ص 43.
[21] م.ن. ص ص 37-39.
[22] م.ن. ص 80.
[23] م.ن. ص 127.
[24] م.ن. ص 179.
[25] م.ن. ص 176.

لم هذا الحرص طوال الرواية على تذكير القارئ بأنّ زمن العالم الممثّل مفارق لزمنه؟ إنّ هذه الإشارات المتكرّرة لا تهدف - في رأينا - إلى ترسيخ الزمن الروائيّ في زمن الخبر بل هدفها إبراز فعل الرواية ومن ورائه فعل الكتابة في إحياء ذلك الماضي الذي عفا وبعثه حيّا في الرواية. فهذه العلامات تذكير ولكنّها لا تذكّر القارئ بزمن الحكاية بل تذكّر المرويّ له بعمل الراوي في استحضار ذلك الماضي ولمّ شتاته.

أمّا السبيل الثانية التي يتوخّاها الراوي لإبراز المفارقة التاريخيّة فهي اتّخاذ الحاضر نقطة جذب لضبط ملامح الماضي انطلاقا ممّا هو سائد في الحاضر. فهو مثلا يحدّثنا عن لعبة كانت متداولة في العهد الحفصي ويقول: " وهذه اللعبة شبيهة بلعبة القولف في **عصرنا**"[26]. ويظهر هذا خاصّة في أسماء الأمكنة، يقول: " مرّ على حوانيت الفار [..] إذ كان ما نسمّيه **الآن** بنهج السبخة"[27]، و"قلعة البسطيون: موقعها على ما تدلّ القرائن التاريخيّة في ساحة الاستقلال **الآن**"[28]. ويعمد الراوي أحيانا إلى ذكر اسم المكان القديم مثبتا أمامه بين قوسين اسمه الراهن، ومن ذلك: "هرع الناس وتوجّهوا من ناحية نواول

---

[26] م.ن. ص 66.
[27] م.ن. ص 116.
[28] م.ن. ص 175.

سيدي سفيان (حيّ فرانسفيل) عند كدية الفيران (البلفدير) والتقى الجمعان في خربة الكلخ (العوينة)"[29].

وهذه الخطّة ربّما غفل الراوي عنها – وهذا لا يحدث إلاّ قليلا – فنزّل أحداث الماضي في أماكن لا يثبت إلاّ أسماءها وصفاتها الحاضرة. فهو يصف المواجهة بين الإسبان وأهل المدينة فيقول:" سقط الأوّل أمام مكتب باب العلوج، والثاني بين قصر العدالة ونهج سنان باشا، والثالث حذو تربة لاظ، والرابع بباب المستشفى الصادقي تجاه وزارة الدفاع [..] والسادس في بطحاء باب منارة"[30]. إنّ هذا المحو للاسم القديم وإثبات الاسم الجديد محلّه - وإن كان يوهم باندكاك الحواجز الزمنية بين الماضي والحاضر- يضطلع بوظيفة إيجاد المفارقة التاريخيّة، إذ لم يكن في ذلك الوقت مكتب بباب العلوج ولا قصر عدالة ولا مستشفى صادقي ولا وزارة دفاع ولا بطحاء باب منارة. إنّ الرواية هاهنا تمدّ سلطانها على عالم التاريخ وتجلبه إليها جلبا وتقسره على أن يدخل في إهابها.

على أنّ غطرسة الراهن الروائي وسعيه إلى إحكام قبضته على الماضي التاريخي يبلغان أوجهما حين يسمح الراوي لنفسه

---

[29] م.ن. ص 109.
[30] م.ن. ص 195.

بمغادرة الزمن الممثّل والحلول في زمن آخر متأخّر عنه. ففي بداية حديثه عن خطرة الدوامس يقول: " في تاريخنا خطرات: آخر ما نعلم منها خطرة 9 أفريل سنة 1938"[31]. لا بل إنّ عنجهيّة الروائيّ لتضرب التاريخ في صميمه إذ تلتفت عن الماضي وترتاد المستقبل. هكذا يتحدّث الراوي عن توسّع تونس في العهد الحفصي بسور ثان يشمل البنايات التي قامت خارج السور القديم ثمّ يقول: " وها نحن نرى في أيامنا هذه أنّ العمران فاض عن الأبواب المذكورة. فلو لم ينته عهد الأسوار لرأينا حكومتنا تحيطنا بسور ثالث يضمّ الأحياء الجديدة بالجبل المزهر والورديّة والتوفيق والنجّاح والعمران"[32]. إنّ الراوي لا يكتفي بذكر أسماء الأحياء التي لم يكن لها وجود في زمن التاريخ، بل يعتمد ضمير المتكلّم الجمع - لإدراج القارئ في أحبولته- عند حديثه عن "حكومتنا" مشيرا بذلك إلى زمن التدوين، وهو سنوات الاستقلال الأولى.

إنّ هذه المفارقة التاريخيّة هي بؤرة الصراع بين الرواية والتاريخ، وهو صراع يُحسم لصالح الرواية لأنّها جنس حواريّ قادر على احتواء سائر الأجناس وضروب الخطاب وتمثّلها. وعلى

---

[31] م.ن. ص 122.
[32] م.ن. ص 77.

هذا النحو تفتح الرواية المجال أمام المفاهيم والقيم المستحدثة التي لم يكن لها وجود في الزمن التاريخيّ. ففي خطرة الدوامس يسوق الراوي على لسان بلاّرة قولها: "حبّذا كلّ الأتعاب والصعاب في سبيل رفع الرأس وتنفّس هواء الحريّة والفخار في وطننا وردّ الأجنبيّ المعتدي وضرب أنوف الأوغاد"[33]. وهذا الخطاب المفعم بروح الوطنيّة لا شكّ في أنّه حصيلة زمن التدوين الذي كان فيه القوم حديثي عهد بالاستقلال السياسيّ.

وفي هذا المنظور نفسه يمكن أن نتحدّث عن صورة المرأة في هذه الرواية التاريخيّة. فعنوانها اسم امرأة: بلاّرة ابنة حميدة الحفصي، وفي أعطافها امرأتان أخريان: مليكة ابنة القلج علي حاكم الجزائر، وعيشة ابنة حيدر باشا الحاكم التركيّ. والرواية كلّها تصوير لبطولة المرأة التي استطاعت ما لم يستطعه الرجال، وكلّلت مساعيها بتحرير الوطن من الإسبان. ولذلك فحين تبدي إحداهنّ شكّها في قدرتهنّ على الفعل لأنّهنّ بنات تجيبها بلاّرة: "بنات! بنات! مالك وهذه الذريعة؟ هل إنّنا متاع يحمل ويوضع بمشيئة الغير؟ بنات ضعيفات! بضعفنا نقلب الدنيا. بضعف يكون كالحديد

[33] م.ن. ص 147.

بأسا"[34]. ليس بإمكاننا أن نقرأ هذا القول دون أن نربطه بالخطاب السياسيّ السائد في تونس أوّل عهدها بالاستقلال ودعوة الحبيب بورقيبة إلى تحرير المرأة.

ويمكن أن نلحظ قمّة هذه المفارقة في إنشاء الراوي وضعا تصادميّا على محور عموديّ تغدو بمقتضاه الرواية متحكّمة في التاريخ متصرّفة فيه عابثة به. ففي حالات معيّنة يكون مدار الخطاب التاريخيّ على الجدّ والفداحة في حين يدور الخطاب الروائيّ على الهزل والسخرية. من ذلك أنّ الإسبان عاثوا في المدينة ثلاثة أيام ودنّسوا جامع الزيتونة ثمّ لزم الجميع بيوتهم: "إلاّ الدجاج فإنّها لم تشعر بشيء. فهي تتجوّل بين الأتربة والعفونات تربش عن أطايب أكلها. وبعضها تقاقي وفلاليسها حولها في طمأنينة مشائخ الزيتونة وفصاحتهم في تكرار قولهم: قال المصنّف رحمه الله، أو عند تقليد الصبيان لهم: " قال ما قال يحشى رأسك في شقالة"[35]. إذا كان الخطاب التاريخيّ يدعو إلى الحزن والاعتبار فإنّ المقام الروائيّ يدعو إلى الضحك والاستخفاف. وليس ذلك دالاّ على عدم مبالاة خريّف بما حدث للمدينة وأهلها وإنّما هو دليل على أنّ الرواية تريد أن تنشئ من

---

[34] م.ن. ص 149.
[35] م.ن. ص 173.

مقام التاريخ الجهم: مقام الاعتداء والعسف مقاما جديدا هو مقام الاستقلال والنخوة الوطنية والابتهاج.

3- حرب التدجين: التاريخيّ حالاّ في الروائيّ:

إذا اعتبرنا التاريخ والرواية نصّين جاز لنا أن ننظر في العلاقة بينهما من خلال التعالق النصّيّ. فليس من شكّ في أنّ صلة الرواية التاريخيّة بالنصوص التاريخيّة هي صلة تناصّ يكون فيها التاريخ نصّا سابقا (hypotexte) والرواية نصّا لاحقا (hypertexte)، مع ما يمكن أن يتضمّنه ذلك من ضروب العلاقات بينهما كالتحويل (transformation) والمحاكاة (imitation) والمحاكاة الساخرة (parodie).

ولقد بيّنّا أنّ البشير خريّف لم يتردّد في التذكير في صلب روايته "بلاّرة" - بأنّه اعتمد نصوصا تاريخيّة بعينها، إلاّ أنّه لم يصرّح إلاّ بأسماء ثلاثة مؤرّخين هم ابن أبي دينار[36] ودي لا قرافيار[37] و قوتيار دي قاميز[38]، وعنوانين للكتب التاريخية هما "المؤنس في أخبار إفريقيّة وتونس" و"Le victorial". وقد حصرنا بحثنا في الكتاب الأوّل لأنّنا رأينا حضوره أكثر

---

[36] م.ن. ص 127.
[37] م.ن ص 70.
[38] م.ن. ص 76.

كثافة، واستعانة المؤلف به أكثر انتظاما. ولمّا كان خريّف لا يسعى إلى تأليف كتاب في التاريخ فإنّ هدفه لا يمكن أن يدرج ضمن المحاكاة ولا ضمن المحاكاة الساخرة، وإن كنّا يمكن أن نتحسّس مواضع هذه وتلك في هذا السياق أو ذاك من "بلاّرة".

وبالنظر إلى ذلك فقد بدا لنا أنّ خريّف عمد إلى تحويل النصّ التاريخيّ متوسّلا بطرائق منها:

- **التوسّع**: ومن أبرز الشواهد عليه وصف خريف لاعتداء الإسبان على جامع الزيتونة، وقد اعتمد فيه شيئا من المسرحة والتجسيد، وأدخل تفاصيل تزيد من شناعة الحدث، من قبيل قتل الإسبان المصلّين، بعضهم في الصحن، وبعضهم حرقا وبعضهم إسقاطا من الصومعة[39]، والحال أنّ ابن أبي دينار لم يذكر في "المؤنس" إلاّ أنّ الإسبان أقدموا على "إهانة الجامع ونهب خزائن الكتب"[40].

---

[39] م.ن. ص ص 170-172.

[40] ابن أبي دينار: المؤنس في أخبار إفريقية وتونس، دار المسيرة، بيروت، مؤسسة سعيدان، تونس، 1993، ص 197.

- **التلخيص**: ومن ذلك الحديث عن وقعة حلق الوادي بين حميدة الحفصي والإسبان، وقد جاء ذكرها مختصرا في الرواية[41] وعلى شيء من التفصيل في "المؤنس"[42].

- **الحذف**: ومثاله ما أشار إليه ابن أبي دينار من خيانة الأعراب خلال غزو الأتراك تونس لتحريرها من الإسبان في قوله:" هذا مع شدّة نفاق العربان الذين بإفريقيّة لأنّهم أو أكثرهم لا يراعون إلاّ ولا ذمّة والكفر أقرب إليهم من الإيمان"[43]. وقد أسقط خريّف ذلك ولم يبرز إلاّ مظاهر القوّة والعزم والتضامن في مقاومة العدوّ المشترك[44].

- **الكولاج**: ويتمثّل في الجمع في الرواية بين شذرات من الخطاب جاءت شتّى في التاريخ. ومن ذلك ما ساقه خريّف عند حديثه عن دخول حيدر إلى القصبة في الأيام الأخيرة من الحرب. يقول:" وصحبتهم ألفان من العسكر مع آغاهم حبيب بك وأعطاهم مدافع وزرابر وما يحتاجون إليه"[45]. أمّا في "المؤنس" فقد جاء أنّ سنانا "أمر طائفة من أمرائه وعيّن لهم ألفا من العسكر وأعطاهم مدافع وزرابر وما يحتاجون إليه وأمرهم

---

[41] خريف: بلارة، ص 115.
[42] ابن أبي دينار: لمؤنس ص 193.
[43] م.ن. ص 212.
[44] خريف: بلارة، ص 252.
[45] م.ن. ص 242.

بالمسير إلى تونس صحبة البكلربكية مصطفى وحيدر، وأرسل معهم إبراهيم بك من سناجق مصر المحروسة ومحمود بك بسنجق قبرس وباكير بك صاحب قره حصار، وصحبتهم ألفان من العسكر مع آغاهم حبيب بك وتوجّهوا في الحال إلى تونس"[46].

- **الاستبدال:** وقد لاحظناه في مناسبات كثيرة منها الدور الذي أسنده خريّف إلى أولاد سعيد في خطرة الدوامس من ترويع لأهل تونس، وهو دور لا يسنده التاريخ لأنّ أولاد سعيد قد غزاهم وأدّبهم حميدة الحفصي، في حين أنّ خطرة الدوامس وقعت في عهد أخيه محمّد الحفصي. كما أنّ حادثة السلوقيّة التي قيل إنّها وقعت في القيروان إنّما وقعت حسب "المؤنس" في الحمّامات. وإذا كان خريّف يختمها بالتصالح بين الأتراك وأهل المدينة فإنّ ابن أبي دينار يختمها بالقتال بين الفريقين.

وهذه الضروب لا تنفي النسخ الذي وقفنا عليه في مظانّ مختلفة من الرواية دون أيّ ذكر للمصدر لا في المتن ولا في الهامش[47].

---

[46] ابن أبي دينار: المؤنس، ص 212.
[47] خريف: بلارة، ص ص.238، 240، 241، 242، 253، 254، 255...

إنّ هذه الحالات المختلفة تشهد على أنّ الرواية تصرّفت في التاريخ، ولكنّ غايتنا ليست الفحص عن مدى أمانة الرواية في نقل حوادث التاريخ بل عن طرائق حلول النصّ التاريخيّ في النصّ الروائيّ. وهذه الطرائق تدلّ دلالة صريحة على قدرة الرواية على تمثّل الخطاب التاريخيّ وتوجيهه وتدجينه.

4- التاريخ والبناء الروائيّ:

في كلّ رواية تاريخيّة تقاطع بين ضربين من الأخبار: أخبار موروثة عامّة ترد فيها الأمكنة والشخصيّات والوقائع حاملة أسماء ذات وجود مستقلّ عن العمل الروائيّ، وأخبار أخرى تصنع معالمها في صلب النصّ وتتداخل- وهي التي لا مرجع لها- مع أخبار التاريخ المرجعيّة. إنّ العلاقة التي تتحكّم في الخبرين ليست علاقة عموديّة كما هو الحال في التعالق النصّيّ، بل هي علاقة أفقيّة مأتاها أنّ الخطاب خطّيّ ومن ثمّ فإنّه يحوّل ما هو متشعّب متعدّد الأبعاد(pluridimentionnel) إلى مسار موحّد ينصهر فيه التاريخيّ في صلب الروائيّ.

إنّ أوّل ما يطالعنا في هذا المجال هو تنزّل العالم الروائيّ في منطقة برزخيّة: فلا هو مشدود إلى المرجع كما صُوّر في المؤلّفات التاريخيّة، ولا هو متحرّر منه دائر في مدار التخييل.

وهذه الظاهرة واضحة في مستويات شتّى من الرواية التاريخيّة. فالشخصيّات- على سبيل المثال- متنازعة بين هذين العالمين لها رجل في التاريخ ورجل في الرواية. والنصّ يحمل في عنوانه اسم "بلاّرة". والفصل الأوّل من القسم الثاني يصوّر لنا زيارة سيدي علي الحطّاب والعلاقة الطريفة القائمة بين بنت وشابّ. وفي نهاية الفصل يقدّم لنا الراوي الشفرة التي بها نفتح الباب الفاصل بين العالمين: "أمّا الفتاة فهي بلاّرة بنت حميدة الحفصي صاحب تونس، وأمّا الفتى فهو محمد ابن القلج علي صاحب الجزائر"[48]. وكذا الأمر بالنسبة إلى الشخصيّات النسائيّة الأخرى، فمليكة هي أخت محمد وبنت القلج علي، وعيشة هي بنت القائد حيدر باشا وأخت عثمان ابن حيدر. وهذا الوضع بين بين يؤهّل هذه الشخصيّات للاضطلاع بدور في العالمين كليهما، إذ تتدخّل في أحداث التاريخ وتفتح إمكانيّات غير محدودة في عالم المتخيّل الروائيّ. فهل صدفة- بعد هذا- أن يسند الروائيّ إلى هذه الشخصيّات عينها أدوار البطولة في الرواية، وهي شخصيّات أخرجها هو نفسه من ضلوع الشخصيّات التاريخيّة التي أصبحت ـ والحال هذه ـ ثانويّة في عالم الرواية؟ ويبلغ الأمر أقصاه حين يحوّل خريّف حدثا ربطه

---

[48] م.ن. ص 69.

المؤرّخون بشخصيّة تاريخيّة معيّنة فينسبه إلى شخصيّة متخيّلة. يقول فوزي الزمرلي:" لئن ذهب خريّف إلى أنّ مواقف محمد ابن القلج علي ألهبت عواطف التونسيّين وولّدت "خطرة الشكارة" ليثري الحادثة الروائيّة وينتهي بها إلى الغاية التي حدّدها لها، فإنّه لم يخالف التاريخ مخالفة صريحة. فابن ابن أبي دينار أرجع سبب تلك الحادثة إلى مواقف ابن الصفار استنادا إلى رواية أحد أبناء ابن الصفار نفسه، ولا غرابة أن يحوّر خريّف خبرا ضعيف السند، خاصّة أنّ ذلك التصرّف لا يغيّر مجرى الأحداث التاريخيّة"[49].

أمّا من حيث نسق الأحداث فإنّ قارئ النصّ يلاحظ تلك المراوحة التي أجراها المؤلّف بين الأحداث الروائيّة والوقائع التاريخيّة. فهو يبدأ القسم الأوّل مثلا بفصل متخيّل:" ثلاثة من مشائخ الصعاليك يسمرون"، ثمّ يردفه بفصل ثان عنوانه: "صحيفة من تاريخ تونس" يعلن عنه الراوي في آخر الفصل الأوّل بقوله: "وقبل أن نستمع إلى حديث الرايس شعشوع لنقرأ صحيفة من تاريخ بلادنا"[50]. وجليّ من هذا القول أنّ خريّف يدرج الرواية في خانة السماع والمشافهة والتمثيل والركح، في حين

[49] م.ن. ص 13.
[50] م.ن. ص 36.

يدرج التاريخ في خانة القراءة والكتابة والترديد والنسخ. على أنّ هذا التتابع الظاهر لا يعني أنّ التاريخ مترتّب حدثيّا على الرواية، وإنّما هو تابع لها نصيّا سابق زمنيّا. فهو ارتداد جيء به لضبط إطار للتخييل، ولكي يضطلع بدور تفسيريّ للعالم المتخيّل. فهو بمثابة الديكور الذي يكمّل النصّ الروائيّ ويزيد مقروئيّته. إنّ هذا التاريخ الذي يوقف الرواية يقدّم خلفيّة للأحداث هي كالهيكل العظميّ الذي يكسوه المبدع بالتخييل الروائيّ لحما. وهذه الخطّة هي التي نجدها بين نهاية القسم الرابع الذي قصف فيه الأسطول العثماني سفينة الرايس شعشوع وبداية القسم الخامس التي ردّتنا إلى ما قبل خروج الأسطول العثمانيّ من الآستانة. أمّا الفصل الثاني فإنّ عنوانه: "هزيمة خير الدين" يوحي بأنّه تاريخيّ، إلاّ أنّ الراوي يواصل فيه سرد أحداث التاريخ التي توقّفت عند هجوم خير الدين على تونس سنة 941 هـ متوخّيا في ذلك أسلوبا روائيّا.

وإذا كنّا لا نجد فصلا متمحّضا للتاريخ في القسم الثاني فذلك لأنّه يتحدّث عن فترة لا نعرف عنها الكثير، لأنّ المصادر التاريخيّة التي اعتمدها خريّف لم تولها كبير عناية.هذه الفترة هي تلك التي امتدّت بين سنة 977 هـ التي هجم فيها الأتراك من الجزائر على تونس ممّا أدّى إلى هروب حميدة الحفصي إلى

بلاد الإسبان، وسنة 980 هـ وهي التي سيعود فيها إلى تونس مع الأسطول الإسبانيّ. لذلك عمد البشير خريّف في القسم الثاني من روايته إلى ملء فراغات التاريخ بقصّة الحبّ التي جمعت بين بلاّرة بنت الملك المخلوع ومحمد ابن الغازي المنتصر. وهذا ما يفسّر انطلاق القسم الثالث بفصل تاريخيّ عنوانه: "حميدة وضميره تجاه حلق الوادي"، استهلّه الراوي بقوله: " في ذلك اليوم من سنة 980هـ كان أسطول إسبانيا يمخر عباب الماء نحو إفريقيّة "[51]، وهذا الحدث التاريخيّ أسهب ابن أبي دينار في الحديث عنه[52]. إنّنا هاهنا إزاء ظاهرة فذّة تتمثّل في أنّ التاريخ غدا نصّا موازيا للرواية، لا بل إنّها أصبحت سابقة وأصبح هو لاحقا، وكأنّها هي الأصل والمحور لا هو. وغنيّ عن البيان أنّ دور التاريخ أصبح في هذه الحالة دورا حجاجيّا يصدّق - في عين القارئ - منطق البنية التخييليّة.

إنّ مهارة الروائيّ تتجلّى في تحويله العنصر المجاني في التاريخ عنصرا وظيفيّا في البناء الروائيّ. ولنا هنا مثال طريف نستمدّه من "الغلياطة" أو السفينة التي استولى عليها الرايس شعشوع وعثمان ومليكة أثناء محاولتهم الهرب من مطاردة

---

[51] م.ن. ص 107.
[52] ابن أبي دينار: المؤنس، ص 196.

الإسبان لهم. فمنذ عثورهم عليها قال الراوي: " لم يجدوا إلاّ أكياس قمح متكدّسة وبراميل خمر وسلاحا وصناديق بشماط"[53]. وعندما وقعت السفينة في يد مرداخو الإسباني: "وجد أكياس القمح وأثاثا وملابس وقيثارة ودفّا وتبغا الخ.. وجد براميل الخمر"[54].وبعد مغامرات معقّدة يستعيد الرايس شعشوع وجماعته السيطرة على السفينة ويرتدون ملابس أعدائهم، وينبثّون" في أزيائهم الإسبانيّة يرتّبون السفينة ويلقون في البحرما بقي من خمر"[55]. إنّ هذه البنية المحكمة هي التي مكّنت البشير خريّف من الوصل - لاحقا - بين الرواية والتاريخ برباط متين. فحين تواجه السفينة الأسطول العثماني تتعرّض للقصف لأنّ الأتراك ظنّوا أنّها إسبانيّة: " قال قوجة إيلي في دفتر السفينة:" وقد ظننّاها للنصارى لأنّ أصحابها كانوا في لباس اسبنيولي ووجدنا بها قمحا كثيرا"[56]. إنّ هذا المقطع استمدّه خريّف من "المؤنس" حيث ذكر ابن أبي دينار متحدّثا عن العثمانيين انّهم: " أخذوا في طريقهم عدّة قلاع وغنموا شيئا كثيرا، وفي طريقهم أخذوا مركبا مشحونا بالقمح"[57].

---

[53] البشير خريف: بلارة، ص. 203.
[54] م.ن. ص 209.
[55] م.ن. ص.224.
[56] م.ن. ص 235.
[57] ابن أبي دينار: المؤنس ، ص 210.

والطريف أنّ هذه الإشارة العابرة في النصّ التاريخيّ حوّلها خريّف في روايته إلى مقوّم رئيسيّ في الحبكة وساقها على لسان الربّان العثمانيّ. وبذلك جاء التاريخ مصدّقا للرواية وإن كانت الرواية قد خانته.

بهذا يمكننا أن نقف على عدد من النتائج التي تضيء لنا علاقة الرواية بالتاريخ من خلال نصّ البشير خريّف. ومن أبرز هذه النتائج أنّ الرواية التاريخيّة عمل إبداعيّ أساسا وإن استند إلى خطاب سابق له. وآية ذلك أنّ المراتبيّة الزمنيّة الأصليّة بين التاريخ والرواية تنقلب في الرواية التاريخيّة، إذ بدل أن يكون التاريخ سابقا والرواية لاحقة يعمل المؤلّف على عكس الترتيب، فيأتي بالرواية أوّلا ويردفها بالتاريخ حتّى يكون مصدّقا لها شاهدا على مطابقتها إيّاه.

إنّ هذا الانقلاب ما كان يكون لولا سمة الحواريّة التي تتّسم بها الرواية وتجعل منها جنسا ضاريا إمبرياليّا يفسح المجال لمختلف النصوص الحافّة به، لكنّه ما إن يستدرجها حتى يمسخها ويجعلها خادمة لغاياته موظّفة في استراتيجيّته.

إنّ الرواية التي تبدو مزدرعة في ثرى التاريخ وتوهم بأنّها جاءت لاستكماله وملء فراغاته هي في الحقيقة ورم سرطاني

يستغلّ هشاشة التاريخ ليستنبت فيه جسدا آخر وخطابا آخر ورؤية أخرى.

إنّ التاريخ في الرواية مسوّغ للعالم التخييلي يكسبه مناعة تعصمه من أن يصبح خياليا. وهذا مقوّم مهمّ من استراتيجيا الرواية التي، مهما شطّت بها النزعة إلى مجافاة الواقع، تظلّ دائرة في حيّز محاكاة الحياة ومشاكلة الإنسان. و يضطلع السرد في هذا المقام بدور التمثيل الذي لا يحاكي، لأنّه ينشئ المفارق من رحم المماثل، ويضطلع بالتبعيد في اللحظة التي يتقنّع فيها بالتقريب والمماثلة والمماهاة. ولعلّ الصورة الأبلغ دلالة على ذلك ما نجده في القسم الرابع من رواية "بلاّرة"، حيث لايتوانى خريّف - في خضمّ المواجهة والصراع بين العرب والإسبان - عن إبراز الوجه الانساني لمرداخو القائد الاسباني وولعه بالغناء وحساسيّته المفرطة وطفولته التي لم تفارقه، فيعقد بينه وبين أسيرته العربيّة علاقة حبّ بريئة، هي دون شكّ تجسيد استعاريّ لما يؤمن به خريّف من تسامح وحوار بين الحضارات، وإقرار بضرب من الوحدة الإنسانيّة العميقة بين البشر.

إنّ الرواية التاريخيّة بهذا المعنى صراع بين خطابين وبين رؤيتين للعالم. ولكي نقرأها لا بدّ لنا من استنفار آليّات مخصوصة نتمكّن بها من فكّ الارتباط بين المرجعيّ والتخييليّ

وبين خطاب السلطة الذي يتجلّى في التاريخ وسلطة الخطاب التي تتجلّى في الرواية.

2005

طروس الرواية التاريخية

تحتلّ الرواية التاريخيّة موقعا مخصوصا ضمن منظومة الأجناس الأدبيّة، ومأتى الخصوصيّة في ذلك الموقع أنّها جنس فرعيّ من أجناس الرواية شأنها في ذلك شأن الرواية البوليسيّة والرواية السوداء والرواية السيرذاتيّة وغيرها، ولذلك فإنّها مشدودة من هذه الجهة إلى التخييل (fiction) باعتباره سمة من سمات الإبداع ينأى بها عن الوظيفة المرجعيّة فلا تربطها بعالم الشهادة إلاّ صلة المشاكلة. غير أنّ الرواية التاريخيّة تتميّز من غيرها من أنواع الكتابة التخييليّة بكونها تعلن استنادها إلى حوادث ماضية دوّنها السابقون، ومن ثمّ فإنّها تستمدّ وجودها من الدوران حول هذا النصّ أو النصوص الماضية، ممّا يكثّف صلتها بهذه الوقائع ويضفي على عالمها صبغة مرجعيّة واضحة.

إنّ هذا الوضع المخصوص يجعل الرواية التاريخيّة جنسا "هجينا" أو "خلاسيّا"[1] تتحدّد هويّته من خلال التنازع بين التخييليّ والمرجعيّ. وإذا كان هذا التقاطع يتحقّق لأسباب محدّدة: عامّة أو خاصّة تتّصل بالمرحلة التاريخيّة التي تنشأ فيها الرواية والفترة التي يتمّ استدعاؤها فيها، فإنّ المشغل التاريخيّ

[1] Michel Vanoosthuyse : Le roman historique : Mann, Brecht, Doblin, PUF, 1996, p.9.

في الدرس الأدبيّ قد لا يجدي إلاّ تاريخ الأدب، أمّا حقيقة الأثر الإبداعيّة فلا تغنم من ذلك كبيرَ غنم.

ولمّا كان السؤال الرئيسيّ في مثل هذه الحالات هو ذاك الذي يساعدنا على الوقوف على آليّات إنتاج المعنى في النصّ الأدبيّ، فقد بدا لنا مهمّا أن ننطلق من هذا "التحويل" الذي يجريه المؤلّف على النواة التاريخيّة حتى يخرج من أحنائها ما ليس منها، أي نصّا لا يكون صياغة وانعكاسا بل إبداعا يبعث في القارئ انفعالات شتّى أهمّها الانفعال الجماليّ. هذه الأدبيّة التي عليها قوام الخطاب الأدبيّ تتجلّى في الرواية التاريخيّة أساسا من خلال تلك العلاقة المعقّدة التي تتمّ فيها بين نصّ أو نصوص سابقة ونصّ لاحق بينها فوارق زمنيّة وأجناسيّة وثقافيّة وإيديولوجيّة.

وسعيا منّا إلى الاقتراب من هذه القضايا اخترنا رواية بدا لنا أنّها على حظّ من الطرافة كبير، هي "**بلاّرة**"[2] التي كتبها علم من أكبر أعلام الرواية التونسيّة وهو البشير خريّف (1917- 1983) وقد عرف خاصّة برواياته "**برق الليل**" (1961) و"**الدقلة في عراجينها**" (1969) و"**حبّك درباني**" (1980). غير أنّ

---

[2] البشير خريّف: بلارة، تقديم وتحقيق فوزي الزمرلي، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، تونس، 1992، 273 ص.

رواية "**بلاّرة**" التي كانت أوّل ما كتبه البشير خريّف، إذ كان فراغه من تحريرها سنة 1959، ظلّت مخطوطة ولم يقيّض لها أن تنشر إلاّ حين عاد فوزي الزمرلي إلى أرشيف صاحبها ووجد آثار هذه الرواية في صياغات متعدّدة، فتعهّدها وأخرجها للناس سنة 1992، أي بعد ثلث قرن على كتابتها وما يقرب من عشر سنوات على وفاة مؤلّفها. فكانت "بلاّرة" بذلك أولى محاولات خريّف الروائيّة وآخر ما نشر له من مؤلّفات.

انتقى البشير خريّف في هذه الرواية فترة من تاريخ تونس تميّزت بالاضطراب هي القرن العاشر الهجري/السادس عشر الميلادي، وهي توافق نهاية الدولة الحفصيّة. وقد اختار خريّف إطارا لروايته السنوات الخمس الأخيرة في حياة هذه الدولة، أي من سنة 977هـ إلى سنة 981هـ. كان منطلق هذه الفترة احتلال الأتراك الوافدين من الجزائر للبلاد التونسية التي فرّ حاكمها حميدة الحفصي إلى بلاد الإسبان ليطلب منهم النجدة. وهذا الحدث هو الذي دعا إلى تذكّر حدث من جنسه وقع سنة 941هـ هو خطرة الأربعاء زمن الحسن الحفصي والد حميدة، وقد غادر البلاد هو أيضا مستنجدا بالإسبان عندما وقعت تونس بيد الأتراك بقيادة خير الدين. ولمّا عاد الحسن الحفصي آنذاك مع الأسطول الإسبانيّ أباح للنصارى مدينة تونس ثلاثة

أيام سمّيت خطرة الأربعاء. وحين عاد حميدة إلى تونس سنة 980هـ مع الأسطول الإسبانيّ أبى قبول الشروط التي وضعها له حلفاؤه الإسبان فنفي إلى صقليّة، وقبل أخوه محمّد تلك الشروط فتقلّد حكم تونس، وظلّ كذلك عشرة أشهر، إلى أن أجهز الأتراك على الإسبان وعلى الحفصيّين وأعادوا احتلال البلاد سنة 981هـ.

وقد ذكر البشير خرّيف عددا من المصادر التي عليها اعتمد في ضبط الأحداث التاريخيّة الواقعة في هذه الفترة. وكان ذكره إيّاها في متن روايته تارة وفي هوامشها تارة أخرى. ومن المؤرّخين الذين استشهد بهم "دي لاغرافيار" و"قوتيار دي غاميز" صاحب كتاب "Le victorial" وابن أبي دينار صاحب "المؤنس في أخبار إفريقيّة وتونس". ولمّا كان حضور النصّ السابق (hypotexte) في النصّ اللاحق (hypertexte) خصيصة من أهمّ الخصائص الملازمة للرواية التاريخيّة فقد رأينا أن نفحص عن طرائق حضور ذاك في هذا عسانا نقف على جانب من أدبيّة هذا الجنس الأدبيّ.

على أنّ رواية "بلاّرة" توفّر لنا ما هو أهمّ من ذلك. إذ أنّ صاحبها أعاد كتابة فصول كثيرة منها. وقد حرص محقّق النصّ على عدم محو تلك الآثار الدالّة على عسر ولادة الرواية

وما واكب صياغتها من تحكيك يشي بأنّ الوحي والإلهام ليسا إلاّ التعبير الميتافيزيقيّ عن الصنعة والتعمّل والاجتهاد.

1- النصّ السابق والنصّ اللاحق:

وضع البشير خريّف لروايته مقدّمة "روائيّة" يمكن أن تتّخذ شاهدا آخر على إبداع الرجل. فقد حدّثنا فيها عن السياق الذي حفّ بكتابة هذا النصّ، إذ أراد يوما أن يخلد إلى القيلولة فتأبّى عليه النعاس: "فعمدت إلى رفّ مهجور به كتب قديمة وأوراق مبعثرة غمرها الغبار والأتربة فجعلت أنفض وأطالع... غالبها في تاريخ بلادنا [...] بقيت أتصفّح أوراقا بادت ولا تتبيّن كتابتها إلاّ بمشقّة. غير أنّني لم أجن من هذا الجهد إلاّ حنقا وسخطا على الأساليب القديمة التي كان يتبعها المؤرّخون"[3]. ويستوقفنا في هذا القول أمران: أوّلهما أنّ خريّف تعمّد أن يعتّم على مصادره، فإذا هي كتب قديمة وأوراق مبعثرة من جهة، وإذا هي بائدة لا تتبيّن كتابتها إلاّ بمشقّة من جهة أخرى. وليس بين هذا الوصف وما صاغه جيرار جونات عن الطروس[4] كبير فرق. وتكمن

[3] م.ن. ص 29.

[4] Gérard Genette : Palimpsestes, la littérature au second degré, Coll. Poétique. Ed. du Seuil, Paris, 1982.

أهمّيّة هذه الحيلة الفنّيّة في أنّ خريّف يقرّ من خلالها بأنّه اعتمد نصوصا سابقة، ولكنّه يثبت أنّ روايته ليست مجرّد جمع أو نسخ أو إعادة كتابة.

وأمّا الأمر الثاني الذي يستوقفنا في هذا القول فمداره على موقف خريّف من النصوص التاريخيّة التي اطّلع عليها، وهو موقف عبّر عنه بالحنق والسخط على المؤرّخين بسبب "الأساليب القديمة" التي اعتمدوها في تدوين حوادث الماضي. ويزيد خريّف موقفه بيانا فيذكر أنّ مأخذه لا ينحصر في طرائق التعبير والتصوير والأداء بل يجاوزها إلى المضمون والتصوّر. يقول:"فكأن ليس بالعالم إلاّ الملوك والأمراء: لا شيء عن الحياة العامّة البسيطة وما تكتنفه [كذا، ولعلّها يكتنفها] من دوافع نفسيّة وأسرار خفيّة هي أصل في الأحداث التي تقلب وجه التاريخ"[5]. ومن هنا يتجلّى الموقع الذي ينزّل فيه خريّف عمله. فهو بحث عن منطق جديد وصلة جديدة لا تقف عند سرد الأحداث وغيرها ممّا يدخل في الدوافع النفسيّة والأسرار الخفيّة لإبراز العلاقة السببيّة بينها. ومعنى هذا أنّ خريف يرفض الخطاب التاريخيّ بما هو تتابع زمنيّ، ويعمل على إنشاء

---

[5] البشير خريف: بلارة، ص 29.

خطاب فنّيّ تنصهر فيه الأحداث كلّها في حبكة ذات منطق داخليّ ومبرّرات بنائيّة تنبع من داخل النصّ لا من خارجه.

ومن هنا يقدّم خريّف تصوّره للعلاقة بين التاريخ والرواية فيقول: "سئمت وألقيت بالورق وأخذت أقلّب بعض الأدوات. هناك أقلام من قصب ودوايات جافّة. وجدت من بين ذلك مرآة مكبّرة فأخذتها وتأمّلتها وإذا بي أتبيّن في حاشيتها كتابة بالخطّ الكوفي العتيق هذا نصّها:

"مرآة النور لقراءة ما بين السطور"

فبادرت إلى أوراق صفر ووضعت المرآة بينها وبين عينيّ وقرأت.... قرأت ما شفى غليلي.

"من ذلك ما نقلته إلى القرّاء الكرام لما فيه من تاريخ بلادنا والوقوف على حوادث نسمعها من كبارنا ولا ندري موضعها من التاريخ"[6].

إنّ هذه المرآة السحريّة تمثيل استعاريّ طريف لفهم خريّف لعلاقة الرواية بالتاريخ فهي أداة تجعل التاريخ نصّا معتمدا، لكنّه ثانويّ لأنّ المطلوب هو ما بين السطور لا السطور نفسها. والمؤلّف يوهم قارئه بأنّه مجرّد ناقل، غير أنّه لا ينقل

---

[6] م.ن. ص ص 29-30.

السطور التي دوّنها المؤرّخون بل ما تكشف له عنه المرآة السحريّة ممّا لم يحفل به المؤرّخون. وعلى هذا النحو ندرك الصلة بين فعلي "قرأ" و"سمع" فالأوّل يحيل إلى الكتابة والثاني إلى المشافهة. وإذا كانت كتب التاريخ هي مدار القراءة فإنّ خرّيف يجعل مدار السماع روايات الكبار. وينصهر المصدران في فعل "نقل" الذي ينطوي على الجمع بين ما حفظته كتب التاريخ وما ظلّ جاريا على الألسنة. وكأنّنا بهذا ندرك إحدى حقائق الإبداع في الرواية التاريخيّة. فهو توليد وابتكار يتّخذان زيّ النقل وإعادة الإنتاج.

وإذا أردنا أن نتتبّع آثار النصّ التاريخيّ السابق في النصّ الروائيّ اللاحق فبإمكاننا أن نرصد ذلك من خلال أحد أهمّ المصادر التي عاد إليها خرّيف، وقد صرّح بذلك في متن "بلاّرة"، فذكر اسم المؤرّخ:"قال ابن أبي دينار"[7]، وأثبت عنوان كتابه بين قوسين بوصفه مرجعا استمدّ منه الروائيّ عددا من الوقائع[8]، وإن كان اكتفى في حالات أخرى بالإجمال كما في قوله:"اختلف المؤرّخون"[9] أو قوله:"هذه الناحية التي ذكر

[7] م.ن. ص 127.
[8] م.ن. ص ص 156-157.
[9] م.ن. ص 70.

المؤرّخون أنّ الناس التجأوا إليها في خطرة الدوامس"[10] أو "يقال"[11].

إنّ كتاب "المؤنس في أخبار إفريقيّة وتونس" لابن أبي دينار بدا لنا المصدر الرئيسيّ الذي متح منه البشير خريّف تاريخ تونس في هذه الفترة. ولئن صرّح بذلك في حالات قليلة فإنّه عمد في جلّ الأحوال إلى الرجوع إليه والإفادة منه في صمت وكأنّه ملك مشاع.

إنّ مطلبنا هاهنا ليس التنقير عن مواضع الأخذ والتضمين للوقوف على "سرقات" خريّف، وإنّما هو تتبّع طرائق استحضار النصّ اللاحق للنصّ السابق لتبيّن جانب من جوانب أدبيّة النصّ الروائيّ عامّة ونصّ الرواية التاريخيّة على وجه الخصوص. وفي هذا السياق سعينا إلى أن نقف على أهمّ صور التحويل الذي أجراه خريّف على نصّ ابن أبي دينار حتى يفسح له مكانا في نسيج روايته ويجعله مقوّما رئيسيّا من مقوّماتها.

من هذه الصور التلخيص وهو أن يكتفي الروائيّ بالإشارة العابرة إلى حدث أسهب في الحديث عنه المؤرّخ. ومن ذلك هجوم حميدة الحفصي- قبل التجائه إلى إسبانيا- على قاعدة

---

[10] م.ن. ص 127.
[11] م.ن. ص 70.

الإسبان بحلق الوادي متوخّيا في ذلك حيلة عسكريّة مكّنته من الإيقاع بهم. لقد ساق خريّف هذه الواقعة بإيجاز في معرض التمثيل على ما جرت عليه علاقة الإسبان بالتونسيّين، يقول:"استمرّ هذا العيش واعتادت به الناس فلم يعد فيه حرج، ومن حين لآخر يغيرون على بعضهم: منها أنّ حميدة تظاهر مرّة بأنّه خارج إلى حرب الأعراب"[12]. أمّا ابن أبي دينار فإنّه ساق هذه الحادثة في معرض التنويه بحزم حميدة الحفصي ودهائه وقمعه الفتن وحربه النصارى. يقول:"وكانت له فتكات في العرب: أهانهم وبدّد جمعهم غير ما مرّة. وفي أهل حلق الوادي له عدّة وقائع منها"[13]. وهو في تفصيله هذه الواقعة يذكر حديثه على المهجرسين وهم حلفاء الإسبان وجواسيسهم من العرب.

إنّ ابن أبي دينار يتوقّف عند رجوع حميدة عن البرج رغم بقاء بابه مفتوحا، يقول:"جال نحو البرج ودهم الذي به على حين غفلة، ووقف على بابه وانذهلت النصارى عن غلق الباب، وامتنع هو من أخذه ورجع، ولو أراد أخذه لتمكّن منه لما هو سابق في الغيب"[14]. وجليّ هاهنا أنّ المؤرّخ يفسّر الوقائع بالحتميّة إذ كلّ شيء بقدر، وما يحدث لا يكون إلاّ مطابقا لما هو

[12] م.ن. ص 115.
[13] ابن أبي دينار: المؤنس، ص 193.
[14] م.ن. ص 193.

مسطور في الغيب. وهذه الحتميّة نقيض المنطق الروائيّ الذي يقوم على العلّيّة الداخليّة التي يقيمها الخطاب لا على علّيّة جبريّة قائمة بين عالم الغيب وعالم الشهادة. ولذلك فإنّ تعليق خريّف على هذه الحادثة مخالف لتعليق ابن أبي دينار عليها. يقول خريّف:"ولا أدري ما سبب إحجامه عن احتلال البرج جملة، ولعلّها خيانة من المهجرسين"[15]. بهذا يتحوّل المحور العموديّ عند المؤرّخ محورا أفقيّا عند الروائيّ، وبدل أن يلتمس السرّ في القضاء والقدر يلتمس في النوازع الدنيويّة وصراع المصالح.

وفي حالات أخرى يعمد خريّف إلى التوسّع في النواة التاريخيّة، فيضفي عليها جوّا روائيّا يضطلع فيه التخييل بدور رئيسيّ. ومثال ذلك دخول عساكر الإسبان جامع الزيتونة خلال حكم محمد الحفصي سنة 980هـ. فقد ذكر ابن أبي دينار هذا الحدث بقوله:"وفي تلك الأيام أهين المسجد الأعظم، ونهبت خزائن الكتب التي به"[16]. أمّا خريّف فقد عقد في القسم الرابع من "بلاّرة" الفصل الخامس للحديث عن "الخضراء تحت السبنيور" وفصّل القول فيه عن جامع الزيتونة وسيدي محرز

---

[15] البشير خريّف: بلارة، ص 115.
[16] ابن أبي دينار: المونس، ص 197.

والقصبة معدّدا مظاهر العسف ومصوّرا بداية الاستفاقة والاستعداد للمقاومة.

وقد جعل منطلق الحديث عن الجامع حوارا بين جنود الإسبان، ثمّ بيّن عدد المهاجمين وطريقة الحصار والاقتحام ومراحل الاعتداء على المصلّين وتفاصيل القتل وحرق الكتب، وساق بعد ذلك وصفا لتونس في أعقاب الحادث الجلل: "أسدل الليل ظلامه على مدينة مسلمة قهرها عدوّها الكافر وشمّت بحالها وغلبها على أمرها. أسدل الليل ظلامه على جثث القتلى في الشوارع والطرقات. أسدل ظلامه على غصص مكتومة فما كان لهم حتى أن يبكوا أمواتهم: أنين وتوجّع وبكاء مغطوط. وبات الضبّاط يجوبون الشوارع والأزقّة: هل من مسلم يقتلونه"[17].

لا يخفى أنّ التقابل بين التاريخ والرواية واضح جليّ في هذا المقام. فلقد أوجز المؤرّخ حديثه لما يثيره من آلام وشعور بالإحباط، أمّا الروائيّ فقد أطنب في وصف التفاصيل وجمع بين مظاهر العدوان الماديّة وآثاره النفسيّة حتى يبرّر بذلك قوّة ردّ الفعل التي قادت أهل البلاد إلى الانتقاض على الأعداء، ممّا يخدم الحركة الروائيّة، خصوصا أنّ المؤرّخ لم يسند إلى الأهالي كبير دور في الثورة.

---

[17] البشير خريف: بلارة، ص ص 172-173.

إنّ هذا التوسّع الذي أجراه خريّف نابع من الحقيقة الروائيّة أكثر ممّا هو مترتّب على الحقيقة التاريخيّة. ولا شكّ في أنّ زمن إنشاء الرواية في سنوات الاستقلال الأولى قد دفع خريّف إلى الاحتفاء بنضال الشعب والتغنّي بملحمته البطوليّة وبيان أنّ هذه البطولة ممتدّة الجذور في الماضي.

بهذا يمكننا أن نفهم حذف خريّف لما يمكن أن يتناقض وهذه الرؤية في زمن الكتابة، على غرار ما فعله بتلك الإشارة في "المؤنس" إلى خيانة الأعراب في الطور الأخير من العهد الحفصي حين دهم الأتراك تونس لتحريرها من الإسبان. يقول ابن أبي دينار:"هذا مع شدّة نفاق العربان الذين بإفريقيّة لأنّهم أو أكثرهم لا يراعون إلاّ ولا ذمّة والكفر أقرب إليهم من الإيمان"[18]. أمّا خريّف فإنّه أغفل هذه الملاحظة في هذا الموضع وأبرز مكانها تكاتف أهل تونس ومضاء عزيمتهم في مقاومة المحتلّ. وإذا كان موقف ابن أبي دينار منسجما مع المنظور الدينيّ، إذ نجد في القرآن صورة للأعراب لا تختلف عمّا جاء في "المؤنس"، قال تعالى:"الأعراب أشدّ كفرا ونفاقا"[19]، فإنّ موقف خريّف أملاه عليه زمن الإنشاء من جهة والمنظور

---

[18] ابن أبي دينار: المؤنس، ص 212.
[19] القرآن سورة التوبة، الآية 97.

الإيديولوجي الذي يتحكّم في منطق الرواية وهو منظور وطنيّ لا يمكن التمييز فيه بين الحضر والأعراب من جهة أخرى.

وفي هذا السياق ندرج حالات عدول الرواية عن التاريخ. والمثال على ذلك نستمدّه من مواجهة تمّت بين الأتراك والتونسيّين حين هاجم الإسبان البلاد سنة 980هـ. فابن أبي دينار يقول إنّ الأتراك فرّوا من الإسبان وحاولوا الالتجاء إلى مدينة الحمّامات فمنعهم أهلها: "ولنرجع إلى خبر الترك فإنّهم لمّا دهمهم العدوّ وعلموا أنّ ليس لهم طاقة بمقاومتهم سلّموا البلد وهربوا إلى ناحية جزيرة شريك ونزلوا على الحمّامات. فغلق دونهم أهل الحمّامات باب البلد، فطلبوا منهم القوت فمنعوهم وعلّقوا سلوقيّة ميتة على برج عندهم[..] وقالوا لهم هذا ما لكم عندنا"[20]. وبعد أن انتصر الأتراك على الإسبان "رجعوا إلى الحمّامات فحاصروها وأخذوها عنوة وقتلوا من قدروا عليه من الرجال وفرّ الباقون وسبيت أولادهم وحريمهم ونهبت أموالهم وفعلوا بهم الفاقرة"[21].

أمّا خريّف فينقل الأحداث إلى سيدي الجديدي وهي إحدى قرى القيروان: "فارتاع منهم السكّان- وكان الزمن زمن ريب-

---

[20] ابن أبي دينار: المؤنس، ص 198.
[21] م.ن. ص 199.

وأوصدوا في وجوههم الأبواب"[22]، وهو ينسب تعليق السلوقيّة على أحد الأبواب إلى أحد السفهاء. وبعد انتصار الأتراك على الإسبان "وقع خلاف داخل القرية وتبيّن أهلها بين العدوّ والصديق وفتحوا الأبواب وانضمّ شبابهم إلى الترك [..] ورجع الأتراك إلى القرية وقد فتحت أبوابها فاستراحوا وأكلوا وشربوا ودعوا بالفئة التي أوصدت الباب في وجوههم واتّضح أنّ ذلك ما كان إلاّ لظنّهم أنّهم كفّار فعفوا عنهم"[23].

إنّ تحويل خريّف مسرح الأحداث من مدينة الحمّامات إلى إحدى قرى مدينة القيروان يهدف إلى التقليل من شأنها. وهو إلى ذلك يلتمس الأعذار لأهل القرية إذ الزمن زمن ريب كما قال. ولكن النهاية الصلحيّة التي آل إليها الصدام مجافية تماما لتلك النهاية الدمويّة الثأريّة التي ذكرها ابن أبي دينار. وإذا كانت رواية "المؤنس" منسجمة مع صورة الأتراك الأشدّاء الحازمين العادلين فإنّ إصلاح ذات البين بين أهل البلاد والأتراك جاء في "بلاّرة" ليخدم الهدف النهائيّ الذي تضافرت فيه القوى لدحر العدوّ المشترك. إنّ منطق الحركة الروائيّة يتغلّب على قناعات التاريخ ممّا يؤدّي- كما هو الحال

[22] البشير خريف: بلارة، ص 135.

[23] م.ن. ص ص 136-137.

هاهنا- إلى الانتقاض على حقيقة التاريخ والانتصار لحقيقة الرواية.

2- النصّ الواحد والنصّ الجمع:

لم يقتصر عمل فوزي الزمرلي في تحقيق رواية "بلاّرة" على إخراج النصّ في صورة نهائيّة، وإنّما أضاف إلى ذلك وصفا مفصّلا للمخطوط في المقدّمة، وإشارات في هوامش الرواية إلى ملاحظات خريّف وحيرته وتردّده أحيانا. ولقد أصاب الزمرلي حين قال: إنّ هذا "المخطوط يمثّل معلما بارزا في الأدب التونسيّ الحديث. فقد احتضن أوّل رواية تونسيّة وأطلعنا على تجاويف مخبر البشير خريّف وأبرز لنا معاناته زمن ولادة النصّ ونحت ملامحه"[24]. وفي حدود سنة واحدة هي سنة 1959 حرّر خريّف خمسة مخطوطات لهذه الرواية، دأب فيها على شطب الفصول، وقطع الأوراق، وإبداء الملاحظات، وإثبات الشواهد، وإعادة تحرير الفصول، وترتيبها في مساق جديد. وإذا كانت حالة المخطوطات على هذا الذي ذكرنا فإنّنا يمكن أن نتصوّر العناء الذي وجده المحقّق في مراجعتها ليخرج من هذه النصوص المتعدّدة نصّا واحدا.

---

[24] م.ن. ص 10.

والناظر في القسم الأوّل من الرواية من خلال فهارس المخطوطات يلاحظ أنّ خريّف في المخطوطين الأوّل والثاني بدأ بالحوادث التاريخيّة فتحدّث عن هزيمة خير الدين" وألحق بها سجن سنان في جزيرة إلب، ثمّ عاد إلى التاريخ من خلال "صحيفة من التاريخ" و"القلج علي" و"تونس الحفصيّة"، ولم يغيّر هذه الخطّة إلاّ في المخطوط الرابع الذي استهلّ فيه الرواية بـ"ثلاثة من مشايخ الصعاليك يسمرون". وهذا التحوّل ذو دلالة في رأينا، فقد كان التاريخ مقدّما على الرواية فصار تابعا لها، وكان إطارا تدخل فيه أحداث الرواية فأصبح المقام الروائيّ هو الذي يستوعب التاريخ ويحدّد موقعه من العمل.

وتكشف هذه المخطوطات عن أنّ التاريخ لم يكن أرضيّة للرواية، بل إنّ الرواية هي التي استدعت التاريخ لإيجاد مقروئيّة لأحداثها. ويتجلّى ذلك في ما نصطلح عليه بفراغات التاريخ التي يشير فيها خريّف إلى عدد من متعلّقات التاريخ إشارة جوفاء يترك فيها فراغات لا شكّ في أنّه كان يعتزم ملأها في طور لاحق حين تتوفّر له المصادر التاريخيّة اللازمة. ومن ذلك أنّه تحدّث عن الحسن الحفصي في مهربه بالقيروان بعد سمل عينيه فقال:"دخل عليه فتيان من بني....."، وذكر المحقّق أنّه عاد إلى

كتاب "المؤنس" الذي اعتمده خريّف، وبناء عليه جعل الجملة: "دخل عليه أولاد الشيخ عرفة صاحب القيروان"[25].

ومن ذلك أيضا ما جاء في المخطوط: "فتح العرب صقليّة سنة (..) ولبثوا ساداتها طيلة (..) قرون"[26]. وهذه الفجوة التاريخيّة جاءت في بداية الفصل الذي تحدّث فيه خريّف عن السلطان حميدة في منفاه بصقليّة. وكأنّه أراد أن يكسب حديثه شرعيّة تاريخيّة.

ومن هذا قبيل أيضا قوله وهو يصوّر ما كانت تواجهه السلطنة العثمانيّة من مشاكل: "إنّ فلانا والي اليمن أعلن العصيان"[27]. وهذا فراغ تاريخيّ لا يمسّ الرواية في شيء، ولذلك فإنّ خريّف يؤجّل ملأه حين تتوفّر له المراجع اللازمة. وقد فعل خريّف الأمر نفسه حين تحدّث عن حيدر باشا الذي أوفد رسلا إلى بلدان مختلفة منها الجزائر. وهنا علّق خريّف في الهامش بقوله: "الجزائر (من واليها؟)"[28].

ومن هذه الفراغات ما يتّصل بضبط التواريخ. وقد تردّد خريّف في أكثر من مناسبة في وضع حدث ما موضعه من

---

[25] م.ن. ص 110.
[26] م.ن. ص 155.
[27] م.ن. ص 161.
[28] م.ن. ص 238.

التاريخ. فمن ذلك أنّه ذكر أنّ الدعوة صدرت في الآستانة إلى القبودانات ليلتحقوا بعماراتهم بناورين "يوم كذا"[29]. وأثناء متابعته الحرب بين الأتراك والإسبان قال:"وأصبح الوضع يوم...ربيع هكذا"[30].

إنّ هذه الفراغات التاريخيّة تؤكّد لنا أولويّة الرواية على التاريخ خلافا لما قد يظنّ من أن سبق الخطاب التاريخيّ زمنيّا يجعل الرواية منبنية عليه راسفة في أغلاله. إنّ ما يستنتج من هذه الحالات وغيرها أنّ وظيفة التاريخ تكاد تنحصر في إسباغ مقبوليّة (vraisemblance) على الرواية من خلال أوتاد التاريخ.

غير أنّ جدوى هذه الهوامش لا تقف عند هذا الحدّ وإنّما تجاوزه إلى الكشف عن طبقات الرواية نفسها، فما أكثر ما يثبت المحقّق في الهوامش أنّه أدمج في النصّ ملاحظات صاغها المؤلّف في فقرة لاحقة في صورة حاشية، فيقول:"فقرة وردت بالهامش"[31] أو "جمعنا في بداية هذا الفصل بين ما حرّره الكاتب في... .وما أضافه في الهوامش"[32] أو "حرّر خريّف الفقرتين السابقتين في هامش الصفحة"[33]. وهذه الملاحظات

---

[29] م.ن. ص 231.
[30] م.ن. ص 241.
[31] م.ن. ص 49.
[32] م.ن. ص 62.
[33] م.ن. ص 176.

تثبت جانبا من الصنعة والمكابدة بما يجعل النصّ دوما في صورة المشروع الذي يحتاج إلى مراجعة وتعهّد.

وإذا كان هذا شأن الحالات التي وجد لها خريّف حلاّ، فإنّ حالات أخرى ظلّت قائمة بمثابة المؤشّر الذي يكشف من خلال النصّ القائم ملامح النصّ المقبل. هاهنا يحدث ما يشبه الانفصام في ذات خريّف، إذ يتراءى من خلال المبدع ناقد يوازن ويحكم ويصوّب ويخطّئ، فينشأ بين النصفين حوار طريف ينمّ عن روح الدعابة والنكتة التي ينطوي عليها البشير خريّف. ومن ذلك أنّه ذكر أنّ ابن الصفار نزل في ميناء قليبية وكان متوجّها إلى العاصمة:"وفي طريقه إلى الحاضرة نزل في برج السدرية"، وفي الهامش الملاحظة التالية: "في الأصل" برج التومي". وفي هامش الصفحة:"ليس برج التومي في طريق قليبية تونس فانظر لك برجا غيره"[34]. وهنا نلاحظ كيف أنّ المرجع يتراجع وتنحصر أهمّيّته في إضفاء المعقوليّة على الأحداث المتخيّلة.

وهذا الموقف النقديّ يتراوح بين الاقتراح والتجريح. فخريّف مثلا يسوق وصفا لتونس استمدّه من كتاب "الفكتوريال" لغوتيار دي غاميز، ويقول في الهامش:"يحسن أن يكون هذا

---

[34] م.ن. ص 188.

الوصف الجافّ مع محمّد الذي دخل البلاد أوّل مرّة"[35]. وهو هنا يسعى إلى إيجاد الطريقة الأفضل التي بها تستوعب الرواية نصوص التاريخ. كما أنّ خريّف حين يحدّثنا عن المركب الذي استولى عليه التونسيّون من الإسبان يشير إلى "كلّ من جاء من المسلمين في ثياب إفرنجية"، ويقول في الهامش:"هذا يقتضي كثرة الأسرى"[36] والحال أنّ عددهم كان محدودا. وفي الحالات القصوى يشكّ خريّف في جدوى نصّه أو فقرات منه على الأقلّ فيقول:"هذه الفقرة كأنّها زائدة"[37]. وقد جاء هذا القول تعليقا على وصفه ضروب العذاب التي واجهها سنان في صقليّة حيث اقتيد أسيرا. إنّ عدم الجدوى الروائيّة هي التي يعنيها خريّف، لأنّ التفاصيل التي أوردها ليست وظيفيّه ولا هي ضروريّة في منطق الحركة السرديّة.

بهذا نصل إلى نهاية المطاف في قراءتنا للرواية التاريخيّة بوصفها طرسا يشفّ فيه النصّ اللاحق عن آثار النصّ السابق. إنّ ما يقودنا إليه هذا الرصد ليس تأكيد الصلة بين التاريخ والرواية، ولا تحديد المواطن المشتركة بينهما، وإنّما هو تبيّن

[35] م.ن. ص 76.
[36] م.ن. ص 223.
[37] م.ن. ص 47.

خصوصيّات الرواية التاريخيّة وجهدها لإرساء معالم أدبيّة جديدة تصنع من شذرات خطابات متشظيّة.

ولقد كشف لنا تحليل رواية "بلاّرة" عن أنّها ليست استنساخا للخطاب التاريخيّ ولا حتى معارضة له، وإنّما هي توظيف واستخدام لعلاماته على نحو يكسر التراتبيّة الزمنيّة بين الخطابين ويلغي بالتالي تبعيّة أحدهما للآخر ووقوعه تحت وصايته. فالتاريخ يغدو هاهنا جزءا من الرواية التي تتعاطى معه كما تتعاطى مع غيره في إطار صفتها الحواريّة التي تجعل منها جنسا آكلا لمختلف الخطابات، حتى إنّ استحضار لوازم التاريخ في الرواية لا يأتي لتنزيل الأحداث المتخيّلة في إطار مرجعيّ بل يأتي ليضفي عليها مزيدا من المقروئيّة والمقبوليّة.

غير أنّ هذه الاعتبارات الفنيّة لا يمكن أن تفهم إلاّ إذا نزّلناها في سياق فكريّ شامل وربطناها بحركة المجتمع العربيّ الحديث وتطوّر هياكله وبناه. وما يبدو لنا من هذه الجهة هو أنّ الرواية تحوّل التعاقب الزمنيّ في السرد التاريخيّ علاقة عليّة في الحبكة الروائيّة. ومعنى ذلك أنّ حقيقة الرواية داخليّة أرضيّة نسبيّة في حين أنّ حقيقة التاريخ سماويّة مطلقة. فإذا كان المؤرّخ يثبت بسرده حتميّة الأحداث بوصفها تجسيدا لإرادة علويّة ميتافيزيقيّة، فإنّ الروائيّ يقلب هذه العلاقة

العموديّة علاقة أفقيّة ليثبت أن تتابع الأحداث يخضع لسببيّة تترتّب فيها النتائج على المقدّمات ويتراجع عالم الغيب ليصعد نجم عالم الشهادة.

إنّ انصهار خطاب التاريخ في خطاب الرواية مؤشّر لتحوّل في رؤية العالم رافق ظهور الدولة الوطنيّة وحركات الاستقلال وفكرة الشعب. فكانت الرواية، بوصفها الجنس الأكثر جدارة بالتعبير عن التحوّل، دنينةً للحتميّة التي يكرّسها التاريخ بوصفه خطابا مداره على تصوير التحوّل السطحيّ العرضيّ في إطار ثبات الإحداثيات الكونيّة

2005

حداثة التاريط في الرواية

توّج الباحث والروائيّ الجزائريّ واسيني الأعرج مساره الإبداعيّ الثريّ برواية **"كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد"** التي صدرت سنة 2005[1] . وهذه الراوية تحتلّ المرتبة الرابعة عشرة في منجزه الروائيّ بعد: "البوابة الزرقاء (وقائع من أوجاع رجل)"، 1980، و"وقع الأحذية الخشنة"، 1981، و"ما تبقّى من سيرة لخضر حمروش"، 1982، و"نوّار اللوز"، 1983، و"مصرع أحلام مريم الوديعة"، 1984، و"ضمير الغائب"، 1990، و"الليلة السابعة بعد الألف: رمل الماية"، 1993، و"الليلة السابعة بعد الألف: المخطوطة الشرقيّة، 2002، و"سيّدة المقام"، 1995، و"حارسة الظلال" (الطبعة الفرنسية، 1996، الطبعة العربية، 1999)، و"ذاكرة الماء"، 1997، و"مرايا الضرير" (الطبعة الفرنسية، 1998)، و"شرفات بحر الشمال"، 2001.

تتّصل هذه الرواية الأخيرة "كتاب الأمير" بالمسار الذي قطعه الأمير عبد القادر الجزائري (1808- 1883) في رحلة مقاومته الاستعمار الفرنسيّ للجزائر. وهي قطعا رواية تاريخيّة أي أنّها نصّ تخييلي نسج حول وقائع وشخصيّات تاريخيّة. غير أنّ الصفحة الرابعة من الغلاف تبثّ فينا الحيرة لأنّها تصرّح بوجود علاقة مخصوصة بين هذه الرواية والتاريخ. فقد جاء فيها

[1] واسيني الأعرج : كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد، دار الآداب، بيروت، 2005، 628 ص.

أنّ:" كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد هو أوّل رواية عن الأمير عبد القادر. لا تقول التاريخ لأنه ليس هاجسها، ولا تتقصّى الأحداث والوقائع لاختبارها، فليس ذلك من مهامّها الرئيسيّة. تستند فقط على المادّة التاريخيّة. وتدفع بها إلى قول ما لا يستطيع التاريخ قوله"[2].

إنّ هذا التصريح الذي لا نحسب إلاّ أن واسيني الأعرج هو قائله يعدّ عتبة من أهمّ عتبات النصّ. وإذا كان من دور العتبة أن تحدّد معالم العقد القرائيّ وأن ترسم ملامح مقروئيّة النصّ، فإنّ هذه العتبة لا تزيد القارئ إلاّ إرباكا وحيرة. ذلك أنّ هذه الرواية لا تنفي صلتها بالتاريخ، غير أنّها تؤكّد أنها لا تقول التاريخ لأنه ليس هاجسها، وإن كانت في الوقت نفسه تقرّ باستنادها إلى المادّة التاريخيّة.

إنّ هذا القول يصطدم بما يعجّ به "**كتاب الأمير**" من تواريخ وأسماء أعلام تاريخيّين تثبت أسماؤهم وربّما يضاف إليها في الهامش أصل صيغتها الفرنسيّة إن كانوا من الفرنسيّين. كما نجد في أكثر من مناسبة حديثا عن وقائع بعينها كوقعة المقطع التي انتصر فيها عبد القادر الجزائري على الجيش الفرنسيّ سنة 1835، ووقعة عين ماضي التي أراد فيها جيش

---

[2] م.ن. الصفحة الرابعة من الغلاف.

عبد القادر أن يلقّن محمّد التيجاني وأتباعه درسا، وقد بدأت بحصار المدينة في 12 يونيو/حزيران 1838 وانتهت بحرقها في 12 يناير/كانون الثاني 1839، وغيرها كثير.

وإذا كان من شأن الروايات التاريخيّة أن تقدّم شخصيّات تخييليّة تعقد لها البطولة ومن خلالها نرى الشخصيّات التاريخيّة تتحرّك من وراء ستار، فإنّ واسيني الأعرج جعل من شخوص التاريخ شخصيّات رئيسيّة من خلالها تتقدّم الأحداث، وهي: من جهة عبد القادر الجزائري الذي كان في محبسه الفرنسيّ بعد استسلامه للأعداء ونقله إلى قصر أمبواز مع أسرته وحاشيته، ومن جهة أخرى مونسنيور ديبوش (Monseigneur Dupuche) الذي كان أسقف الجزائر من سنة1838 إلى سنة 1845)، وخلال إقامته فيها تعرّف على عبد القادر الجزائريّ وأدرك خصاله. وبعد هزيمة الأمير عبد القادر ونقله إلى فرنسا زاره مونسينيور ديبوش في معتقله وعقد معه لقاءات كثيرة وسعى بكلّ ما أوتي من جهد لإقناع لويس نابليون بونابارت الذي حكم فرنسا من سنة 1848 إلى سنة 1871 بإطلاق سراح عبد القادر وفاء للوعود التي قطعتها له فرنسا والتي استسلم بناء عليها، وجون موبي خادم مونسينيور ديبوش المخلص الذي لازمه حيّا وميتا، وأسندت إليه طوال الرواية مهمّة السرد.

فإذا أضفنا إلى ذلك تلك المقاطع التي تتفاوت طولا وقصرا والتي ساقها الراوي بالفرنسية في متن النص وقلّما ترجمها، وذلك الإلحاح على الالتزام بما جاء في الوثائق التاريخيّة، تجلّى لنا أنّ رواية "**كتاب الأمير**" ليست فقط رواية تاريخيّة وإنّما هي فوق ذلك نصّ يكاد يكون تاريخيّا.

وإنّنا لندهش حقّا لغزارة المادّة التاريخيّة التي حوتها الرواية، ونقدّر العناء والضنى اللذين لقيهما المؤلّف وهو ينقّب في رفوف المكتبات وفي الكتب والجرائد والمجلاّت القديمة للعثور على موادّ يمكن أن تضيء هذه الحقبة وتقدّم صورة جديدة عن عبد القادر الجزائري. ولعلّ أهمّ مصادر المؤلّف على الإطلاق كتاب "**عبد القادر في قصر أمبواز**" الذي وضعه موسينيور ديبوش وأهداه إلى لويس نابليون بونابارت رئيس الجمهوريّة الفرنسيّة آنئذ، وقد صدر سنة 1849 وترجم منه واسيني الأعرج مقاطع كثيرة جاءت بالخطّ الغليظ في روايته. ويمكن أن نذكر في هذا السياق قصاصات الجرائد ورسائل الأمير عبد القادر وخطبه ومذكّرات فيايفيل (Vieilleville) وغيرها. وما حديث واسيني الأعرج عن مونسيور ديبوش وهو بصدد تحرير كتابه عن عبد القادر إلاّ صورة ممّا مرّ به هو نفسه وهو يؤلّف هذه الرواية، يقول:" كان الليل في آخره عندما

وجد نفسه غارقا في أدقّ التفاصيل التي لم يكن يعرفها إلاّ جزئيّا من قبل. عاد لينغمس من جديد في كومة الأوراق والصحف المتراكمة على الطاولة الكبيرة التي تحتلّ قسما كبيرا من الحجرة [..] قرّب قنديل الزيت منه قليلا، فجأة قفزت بين يديه وثيقة صفراء، بقايا صفحات من جريدة مؤرّخة في 12 جوان 1838. كانت الحروف تركض مثل الخيول المتزاحمة. غمس القلم في الحبر الذي صارت ميوعته أفضل ممّا كانت عليه ثمّ تركه يشقّ البياضات في هذه الورقة"[3]. أليس مونسينيور ديبوش هاهنا استعارة لواسيني الأعرج في رحلته بين القراءة والكتابة وهو يتسمّع أصداء عبد القادر الجزائري؟

فإذا كان الأمر على ما ذكرنا فلِمَ ينفي واسيني الأعرج عن نصّه هذا "تهمة" قول التاريخ وتقصّي الوقائع والأحداث التاريخيّة، وهو بهذا النصّ يبحر في خضمّ التاريخ ويرفع الغطاء عن المستور فيه؟ علينا بدءا أن نقرّ بأنّ الرواية والتاريخ وإن اختلفا في علاقة كلّ منهما بالمرجع، إذ الرواية تخييليّة أساسا والتاريخ مرجعيّ أوّلا، يجمع بينهما أنّ كلاّ منهما خطاب، وخطاب سرديّ على وجه الخصوص. ومن ثمّ فإنّ أوسع الأبواب التي يمكن أن تقود إلى فهم الصلة بينهما هي التناصّ باعتبار

---

[3] م. ن. ص 252.

التاريخ نصّا سابقا والرواية نصّا لاحقا. ومن هنا فلا مناص للرواية إذا اختارت الفضاء التاريخيّ المرجعيّ مجالا لها من أن تقول التاريخ. ولكنّها تقوله على طريقتها، أي أنّها لا تكرّره وإنّما تحيّنه. ولعلّ هذا ما يعنيه واسيني الأعرج حين يذكر أنّ الرواية تستند إلى "المادّة التاريخيّة وتدفع بها إلى قول ما لا يستطيع التاريخ قوله"[4].

ويترتّب على هذا أنّ الرواية من خلال حواريّتها لا يمكن أن تكون إعادة كتابة للتاريخ وإنّما هي أتّون ينصهر فيه العنصر التاريخيّ مع عناصر أخرى تسهم جميعا في بناء الكون التخييليّ للرواية.

إنّ هذه الخصوصيّة هي التي سمحت لواسيني الأعرج بأن يملأ فراغات التاريخ، وأن يثبت وقائعه الماضية في خارطة القضايا الراهنة، فخرج من هاجس الانعكاس إلى هاجس التمثيل. لذلك رأيناه يقسّم روايته ثلاثة أبواب كبرى: "باب المحن الأولى"، و"باب أقواس الحكمة"، و"باب المسالك والمهالك". وداخل كلّ باب مدخل هو "الأميراليّة" وعدد من "الوقفات". وإذا كان عدد "الأميراليّات" أربعا: واحدة في مطلع

[4] م. ن. الصفحة الرابعة من الغلاف.

كلّ باب، وواحدة ختم بها النصّ، فإنّ عدد "الوقفات" اثنتا عشرة، خمس في الباب الأوّل وأربع في الثاني وثلاث في الثالث.

وبناء على ذلك جاء معمار الرواية مخطّطا له على نحو صارم. فنحن ننطلق في كلّ باب من نقطة متأخّرة عن زمن المقاومة، هي لحظة يظهر فيها رجل الدين جون موبي الخادم الوفيّ لموسنينيور ديبوش عاملا على تنفيذ وصيّته بنقل جثمانه إلى الجزائر وهو ما تمّ سنة 1864، أي بعد مضيّ ثماني سنوات على وفاته بفرنسا سنة 1856. هذه القصّة الإطار هي التي تحمل عنوان "الأميراليّة".

أمّا "الوقفات" فإنّ كلاّ منها تسير بنا من زمن متأخّر هو زمن تحرير موسينيور ديبوش كتابه دفاعا عن عبد القادر وما صحب ذلك من زيارات له في معتقله في قصر أمبواز، إلى زمن سابق له حدث قبل استسلام عبد القادر وأسره. هنا نعود إلى النبع أي إلى زمن المغامرة الذي عاشه عبد القادر مقاوما جبروت الاستعمار الفرنسيّ لبلاده، مواجها بني قومه ممّن لم يدرك مقاصده أو ممّن حرص على الحفاظ على مصالحه الضيّقة.

إنّ خطّة الرواية واضحة ومعقّدة في آن، فهي تبدأ بقصّة إطار تفتحها وتغلقها هي عودة رفات مونسينيور ديبوش إلى

الجزائر، وراوي هذه القصّة الإطار هو جون موبي. وهذه القصة تأخذنا إلى قصة إطار ثانية مدارها على الكتابة والدفاع عن عبد القادر، وبطلها مونسنيور ديبوش. ومنها نجد أنفسنا في القصّة المضمّنة التي تتابع ملحمة عبد القادر وانتصاراته وهزائمه، وحزمه وتردّده، وإصابته وخطأه. ومحور هذه القصّة وقطب رحاها هو عبد القادر الجزائريّ.

وإذا كانت هذه الخطّة مستمدّة من التراث السرديّ العربيّ وخاصّة من "ألف ليلة وليلة" حيث تتراكب القصص وتتداخل، فإنّ واسيني الأعرج نجح في تحويلها آليّة منتظمة من آليّات القصّ جعلت روايته التاريخيّة أبعد ما تكون عن خطّيّة السرد التاريخيّ الوقائعيّ وأشدّ ما تكون اتصالا بمتاهة القصّ التخييليّ الذي يأخذ القارئ من رواق إلى آخر داعيا إيّاه إلى الإسهام في بناء العالم الممثل وعدم الاقتصار على تلقّيه واستهلاكه.

ولعلّ هذا أن يكون ملمحا من ملامح التجريب في هذه الرواية. ذلك أنّنا نجد فيه تقنية أطلق عليها الباحثون في السرديّات اسم "التغوير" (La mise en abyme)، وهي تمكّن الروائيّ من أن يبني نصّا متعدّد القصص، تسلم كلّ قصّة منه إلى قصّة أخرى. وهو ما قام به واسيني الأعرج في "كتاب

الأمير"، وكأنّه بذلك يضرب عصفورين بحجر واحد: فهو يثبت من جهة أولويّة العالم التخييليّ على العالم المرجعيّ، فنحن لا ننفذ إلى حياة عبد القادر ومسيرته إلاّ عبر مصفاة مزدوجة هي مونسيور ديبوش حيّا، وجون موبي بعد وفاة مونسيور ديبوش، وهو يؤكّد من جهة أخرى أنّ الحقيقة نسبيّة، فهي لا ترى دفعة واحدة ولا من زاوية واحدة، وإنّما هي مستعصية متأبّية، يحتاج المرء لإدراكها إلى اختراق حجب متعدّدة وطبقات متنوّعة.

وعلى هذا الأساس يمكن أن نصنّف هذه الرواية ضمن التخييل التوسيعي، أي تلك الكتابة التي تنطلق من الوثائق وتسعى إلى إعادة بنائها عبر التصوّر. وبإمكاننا أن نعود إلى فكرة الاستعارة التي ألمعنا إليها لتوضيح ذلك. يتحدّث الراوي عن مونسنيور ديبوش وهو يحرّر كتابه عن عبد القادر يقول: "انهمك مونسيور طويلا في عمق الرسائل والوثائق، ولم يمنعه ضيق التنفّس وآلام الرقبة من الاندفان في أعماقها لفترات طويلة [..] البرد والصقيع وغشاوة الضباب التي تملأ الأمكنة وساحة البيت. دوّر مونسيور القلم بين يديه كعادته عندما تهرب منه العبارة. وضع كفّه على جبهته قليلا بحثا عن شيء ما لم يكن

قادرا على تحديده، فرأى الأمير طفلا يركض على حافّة وادي الحمّام ثم وهو يقطع البحار والقفار مع والده [..]"[5].

ليس من شكّ في أنّ ديبوش لم يعرف عبد القادر في هذه المراحل من عمره، ولكنّ حيرته كانت مزدوجة: فهي حيرة متولّدة من تفلّت العبارة أي من الإنشاء من جهة، وهي حيرة متولّدة من مضمون القول من جهة أخرى. أليست تلك مواصفات الروائيّ وهو يتوقّف من حين لآخر بحثا عن مسالك الكتابة؟ ومن هنا ألا يجوز لنا أن نقرأ العنوان الفرعيّ للرواية قراءة مزدوجة؟ فـ"مسالك أبواب الحديد" تفهم على الحقيقة منطبقة على عبد القادر في محبسه الفرنسيّ، وتفهم على المجاز باعتبارها دالّة على حيرة مونسنيور ديبوش أمام أبواب السلطات الفرنسيّة التي لا تريد أن تفهم أنّ عبد القادر ليس مجرم حرب، وحيرة مؤلّف الرواية أمام أبوابها الحديديّة المواربة.

إنّ هذه القراءة هي التي تشرّع لنا أن نرى في "كتاب الأمير" محاولة إبداعيّة ناضجة تكرّس علاقة مخصوصة مع الوثيقة التاريخيّة: فهي تنطلق منها وتسعى إلى فهمها وتحليلها حتى إنّنا لنشعر أحيانا أنّ واسيني الأعرج الروائيّ ينطوي على مؤرّخ يمتلك آليّات البحث التاريخيّ ومنهجه، ولكنّها من جهة

---

[5] م. ن. ص ص 61-62.

أخرى لا تعتبر نفسها تابعة للوثيقة أو صدى لها. إنّها قراءة إبداعية للتاريخ: تنطلق منه ولا تقف عند حدوده. لذلك تردّدت في مواضع شتّى منها أسئلة حرّى عن الكتابة وهمومها وأعبائها ومسؤوليّتها. ولئن علّقها المؤلّف على مشجب ديبوش فإنّ القارئ يمكنه بيسر أن ينقلها إلى مشجب واسيني.

ومن هنا يجوز لنا أن نرى في "**كتاب الأمير**" رسالة يريد واسيني الأعرج أن ينقلها إلى القرّاء في عصر طغت عليه الدغمائيّة والتعصّب العرقيّ والدينيّ والعنف. ومنذ البداية وحتى قبل أن نلج عالمها نجد أنفسنا أمام عتبة غريبة: قولان أحدهما لمونسيور ديبوش والآخر لعبد القادر، ومن عجب أنّ قول ديبوش الفرنسيّ جاء باللغة العربيّة، في حين جاء قول عبد القادر العربيّ باللغة الفرنسيّة. فاللغة هاهنا مناقضة لهويّة المتكلّم. وفي هذا تعبير غير مباشر عن الأريحيّة ورحابة الصدر والانفتاح على الغير. ولذلك تتعايش في هذه الرواية النصوص واللغات، وتسقط الحواجز الفاصلة بينها: العربيّة الفصحى والدارجة الجزائريّة والفرنسيّة وحتى اللاتينيّة.

إنّ هذه المساحة التي تجتمع فيها المتناقضات تتردّد بصور شتّى في الرواية. فهذا مونسنيور ديبوش يقول:"ليس من السهل

أن تتحدّث عن عدوّك بتسامح واحترام"[6]. وهذا القول الذي ينطبق عليه بطلا تخييليّا ينطبق على المؤلّف كائنا اجتماعيّا وعلى القارئ كائنا افتراضيّا، إذ في عالم يسوده الاتهام والقطيعة والمواجهة تكون الموضوعيّة حلما وحلاّ في آن. لذلك لم تكن صورة عبد القادر صورة المحارب المتعصّب الذي يريد أن يفني الكفّار و يقطع دابرهم، بل صورة المثقّف الذي عاش عصر تحوّل في القيم وأراد أن يجد لبني قومه موقعا مشرّفا فيه.

ومن آيات تسامح الأمير عبد القادر أنّه كان يتّخذ مستشارين له من اليهود والنصارى. ولمّا عوتب على صلته ببن دوران اليهوديّ أجاب:"لم نر منه ما يؤذينا. أمّا كونه يهوديّا، فقد وجدنا الخير أحيانا في اليهود والمسيحيّين أكثر ممّا وجدناه في إخواننا"[7]. ولعلّ علاقة عبد القادر بديبوش طوال الرواية دليل يشهد على هذا التسامح من الطرفين، وهو ما يفسّر تمنّي عبد القادر أن يدفن إلى جانب ديبوش، يقول:"لو ينفتح قلب البشر قليلا نحو النور، أتمنّى أن يوضع قبرانا جنبا إلى جنب. قد يبدو ما أقوله لك مجرّد حلم، وربّما احتجنا إلى زمن آخر أقلّ حقدا ولكن هذا ما أحسّ به الآن"[8].

---

[6] م. ن. ص 103.
[7] م. ن. ص. 205.
[8] م. ن. ص ص. 245-246.

إنّ الأديان لا تبدو من هذا المنظور عنصر تفريق بين الناس بل عنصر توحيد بينهم، لأنها تسعى إلى غاية واحدة، يقول عبد القادر:"الجمال خلقه الله للرجال والنساء وديننا ودينكم لم يعملا إلاّ على تهذيب العلاقات بدون إقصائها"[9] . ولعلّ واسيني الأعرج يبلغ من هذه النقطة حدّا قصياً إذ ينطق عبد القادر بما يدلّ على أنه لا يرى ضيرا في اعتناق المسيحيّة. فهو يخاطب مونسنيور ديبوش بقوله:"روحك أنت غالية عليّ، ومستعدّ أن أمنح دمي لإنقاذها. امنحني من وقتك قليلا لأتعرّف على دينك، وإذا اقتنعت به، سرت نحوه [..] طلب من مونسنيور أن يساعده للحصول على كتب متخصّصة في الدين وإلى كاهن معرّب يشرح له تفاصيل المسيحيّة في صفائها الأوّل"[10] .

إنّ هذه الصورة وإن باينت الصورة التاريخيّة لعبد القادر لا تحطّ من شأنه بل تجعل منه نموذجا فذّا للتسامح والحوار والعقلانيّة دون أن يمسّ ذلك من رصيده القيميّ أو الوطنيّ. فهو يؤمن بالحرّيّة والانفتاح، لذلك يقاوم الاستعمار الفرنسيّ، ويريد لوطنه الجزائر أن يظلّ نموذجا لهذه القيم:"يحزنني أن يتحوّل بلد الحرية والانفتاح إلى سجن كبير للآخرين"[11] . لقد

[9] م. ن. ص 501.
[10] م.ن. ص. 51.
[11] م. ن. ص. 152.

كان عبد القادر الرواية ذا حسّ مرهف مكّنه من إدراك التحوّل الكبير في العالم، وآلمه ألاّ يدرك بنو قومه أهمّيّة هذا التحوّل:"هذه الأرض لم تعد في حاجة إلى أيّ أحد. لا يعرفون أنّ الدنيا تغيّرت وأنّنا على حافّة عالم في طريقه إلى الزوال وعالم يطلّ بخشونة برأسه. لا خيار لنا إلاّ أن نفهمه وننسجم مع ظروفه أو نظلّ نغنّي ولا أحد يسمع أصواتنا إلاّ الذين نريهم الهزائم انتصارات دائمة"[12].

إنّ هذه الرؤية هي التي جعلت عبد القادر الذي صوّره واسيني الأعرج إنسانا استثنائيا كأنّما هو سابق لزمنه. وكما هو متوقّع فقد سيقت هذه الفكرة على لسان ديبوش ضريع واسيني إذ قال مخاطبا عبد القادر:"لم أرك ولكن من رسائلك عرفت أنّني كنت أمام رجل كبير لم يفهمه الفرنسيّون والعرب معا"[13].

وعلى هذا النحو تتّضح لنا جوانب من علاقة رواية "**كتاب الأمير**" بالتاريخ. ذلك أنّها فعلا ليست معنيّة بالتاريخ، ولكنّها معنيّة بالحاضر منشغلة بالمستقبل. إنّها محاولة لصياغة تصوّر حداثيّ جماليّا ودلاليّا لا يغيب فيه ظلّ واسيني الأعرج الذي

---

[12] م. ن. ص ص. 223-224.
[13] م. ن. ص 148.

عرف الغربة وعانى من ويلاتها وجابه البرامج والرؤى الكليانيّة وحاول من خلال تجربته الفنّيّة والإنسانيّة أن يقدّم البديل: كيف نكون حداثيّين دون أن نقطع الصلة بهويّتنا؟ وكيف نستعيد دورنا في عالم اليوم ولا نبقى على هامشه؟

بهذا يجوز لنا أن نعتبر "**كتاب الأمير**" عملا إبداعيّا حرص فيه واسيني الأعرج على أن يعقد الصلة بين أقانيم ثلاثة: الجنس الروائي، والخطاب التاريخي، والموقف الحضاري. ولئن كان المجال التاريخيّ بعيدا نسبيّا عن المشاغل الحضاريّة الراهنة، فإنّ حواريّة الرواية ومرونتها وتصرّف المؤلّف في جماليتها أسهمت في إسباغ طرافة على هذا اللقاء جعلت منه مجالا خصيبا ممتعا ارتقى فيه الفنّ إلى مستوى غدا معه استشرافيّا حقّا.

2006

الرواية واصطناع التاريخ

لئن كانت نظريّة الرواية مطلبا من مطالب النقد التي لا يفتأ يتطلّع إليها ويسعى إلى أن يقول فيها القول الفصل فإنّ مرونة الجنس الروائيّ وتعدّد مسالكه ومواصفاته يجعلان الطموح إلى وضع حدّ جامع مانع للرواية أمرا من قبيل السراب الذي كلّما خيّل إلينا أنّنا أدركناه تناءى عنّا وسخر من أوهامنا.

ولعلّ رواية عبد الواحد براهم الأخيرة:"**تغريبة أحمد الحجري**"[1] أن تكون صورة من هذا التلوّن وهذا التبدّل اللّذين يسمان الجنس الروائيّ بما يجعل منزلته الأجناسية متقلقلة على الدوام نظرا إلى العلاقات المعقّدة التي ينشئها مع ضروب الخطاب المختلفة، سواء تلك التي وجدت قبله أو تلك التي تحفّ به.

ليس في عتبات هذا النصّ ما يجاوز الحدّ الأدنى المطلوب، وهو ما يتضح في الكلمة المثبتة على الغلاف، بما ينمي الكتاب إلى جنس "الرواية". ولكن العنوان يتضمّن كلمة "تغريبة" التي تذكّرنا بالقصّ الشعبيّ حيث تستخدم متّصلة ببني هلال وتعني رحلتهم من المشرق إلى المغرب. ولكن الرواية

---

[1] عبد الواحد براهم: تغريبة أحمد الحجري، منشورات الجمل، كولونيا 5ألمانيا°، بغداد، ط 1 ، 2006 ، 315 ص .

لا تتعلّق برحلة بني هلال وإنّما هي تحدّثنا عن شخصيّة أحمد الحجري وهو أندلسيّ موريسكيّ ولد سنة 1570م وعاش في الثلث الأخير من القرن السادس عشر والنصف الأوّل من القرن السابع عشر، وأدرك الأمر الصادر بطرد العرب جماعيّا من إسبانيا سنة 1609م. وقد ألّف أحمد الحجري كتابا عنوانه "ناصر الدين على القوم الكافرين" هو مختصر لكتابه "رحلة الشهاب إلى لقاء الأحباب"[2].

إنّ هذا العنوان الذي تخيره عبد الواحد براهم لروايته وهو "تغريبة أحمد الحجري" يشدّ النصّ إلى الرحلة من جهة وإلى التاريخ من جهة أخرى. ويذكّرنا هذا بما قاله بوريس إيخنباوم في دراسته عن "نظرية النثر" من "أنّ الرواية تتحدّر من التاريخ ومن قصص الرحلات، في حين تتحدّر القصّة القصيرة من الحكاية والنادرة"[3].

ولقد كان من محاسن الصدف أنّ المؤلّف أتاح لنا أن نطّلع على النسخة التجريبيّة من هذه الرواية، فساعدنا ذلك على أن نتبيّن جانبا خفيّا من ملابسات الكتابة فيها. وقد لاحظنا أنّ

---

[2] أحمد بن القاسم الحجري الأندلسي: ناصر الدين على القوم الكافرين. تحقيق محمد رزوق، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء، 1987، 167 ص.

[3] B. Eikhenbaum : Sur la théorie de la prose, in Théorie de la littérature, textes des formalistes russes, réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov. Ed. du Seuil, 1965, p 202.

القسم الأوّل من الرواية لا يحدّد لها من العتبات غير ما ذكرنا. غير أنّ ما لفت انتباهنا ابتداء من الصفحة الثامنة والخمسين من هذه النسخة التجريبيّة حضور عنوان آخر في أعلى الصفحات الزوجيّة هو "رحلة الشهاب إلى لقاء الأحباب"، وهو عنوان الكتاب الأصليّ لأحمد الحجري، وقد كان محقّق الكتاب محمد رزوق ذكر أنّه لم يصل إلينا. إنّ هذه الظاهرة بالغة الأهمّيّة في رأينا إذ هي تدلّ على أنّ عبد الواحد براهم فكّر أوّل أمره في أن يجعل عنوان روايته مطابقا لعنوان كتاب أحمد الحجري الضائع وهو "رحلة الشهاب إلى لقاء الأحباب". ومعنى ذلك أنّه أراد لروايته أن تكون في صورتها النهائيّة متطابقة والنسخة المفقودة من رحلة أحمد الحجري، وهو ما يفسّر اختياره للرواية عنوان "التغريبة" بدلا عن "الرحلة".

ومهما يكن من أمر فإنّ استعارة الروائي المعاصر عنوان كتاب تراثي ضائع واتخاذه عنوانا للرواية التي مدارها على شخص المؤلّف القديم أمر يحتاج إلى تفسير. ذلك أنّ براهم بنى روايته على أقسام أربعة وسم كلا منها باسم مكان، هي "باب الأندلس" و"باب مرّاكش" و"باب أوروبا" و"باب تونس". وهذه الأماكن ترسم بهذا الترتيب المسار الذي قطعه أحمد الحجري، إذ أنّه ولد وترعرع في الأندلس، ثمّ فرّ بطريق البحر

إلى العدوة المغربية وأقام اثنتي عشرة سنة في بلاط السلاطين السعديّين بمرّاكش، وبعدها قام بسفارة إلى فرنسا وهولندا لمحاولة استرجاع بعض ما انتهبه من الموريسكيّين أصحاب البواخر الذين نقلوهم إلى المغرب والجزائر وتونس. وفي المرحلة الأخيرة من حياته انتقل إلى مصر ثم عاد إلى تونس فرمى بها عصا الترحال.

إنّ هذه الخطّة- باستثناء الحلقة الأخيرة - هي التي أثبتها أحمد الحجري في كتابه "ناصر الدين على القوم الكافرين". فقد استهلّه بباب "في ذكر ما وقع لي في مدينة غرناطة"، وجاء موضوع الباب الثالث "في بلوغنا إلى مدينة مرّاكش"، والباب الرابع "في قدومنا إلى بلاد الفرنج"، والباب الثاني عشر "فيما اتفق لنا في مصر مع راهب".

فإذا أضفنا إلى ذلك أنّ الرواية اعتمدت الخطاب بضمير المتكلّم على لسان أحمد الحجري نفسه، وهي الصيغة التي اعتمدها أحمد الحجري في كتابه، جاز لنا أن نتساءل عن مدى التطابق أو التنافر بين النصّين، وعن الآليّات التي عمد إليها عبد الواحد براهم في إخراج روايته من رحم النصّ التاريخيّ القديم.

إنّ انبناء الرواية على ضمير المتكلّم وسوقها على لسان أحمد الحجري يشدّانها إلى جنس السيرة الذاتية. فهذا المتكلّم يعرّفنا بنفسه:"منذ عرفت أنّ اسمي هو أحمد بن قاسم بن أحمد بن الفقيه قاسم شرع والداي في تلقيني أصول نسبتي وانتمائي إلى الديانة المحمديّة، وعلّماني قواعد اللغة العربيّة في زمن ضاع فيه أثرها وأثر الإسلام بالأندلس"[4]. ويحدّد لنا مكان ولادته وزمانها بدقّة: "ولدت في قرية الحجر الأحمر الواقعة غرب غرناطة قدر مسير يوم أو بعض يوم، لذا كنّا على علم دائم بمجريات أمورها، وتأثّر متواصل بما تقلّب فيه مصيرها. ولدت عام انهزمت ثورة غرناطة ووضعت السلاح [1570م] وأخرج المسلمون منفيّين إلى قشتالة وغيرها، مسلوبين، مصادرة أموالهم وأملاكهم. وصار عمري عاما عندما انهزم الأتراك العثمانيّون في معركة ليبانتي Lépanté [1571م]. وبلغت العامين عند افتكاك الإسبان لتونس من العثمانيين [1572م]"[5].

على أنّ جنس السيرة الذاتيّة يجاوز هذه المعطيات ليظهر لنا من خلال خصيصة أجناسيّة أخرى هي اعتماد الحوادث المؤثّرة في التكوين. فهذه التربية الإسلاميّة هي التي تفسّر لنا شدّة

---

[4] عبد الواحد براهم: تغريبة أحمد الحجري، ص6.
[5] م.ن. ص ص 7-8.

إيمان أحمد الحجري وسعة إطلاعه وإقباله على المجادلات الدينيّة مع المسيحيّين ومع اليهود. ولكن الأطرف من هذا أن تفتتح الرواية بحادث بسيط في ذاته هو ابتعاد أحمد وأخيه عن بيت الأسرة دون علم أمّهما، واضطراب الأمّ حين عثرت عليهما حتى إنّها دونما وعي تكلّمت بالعربيّة التي كانت لغة محظورة في اسبانيا آنئذ: "بقي نصف العبارة في فمها، توقّفت فجأة. تحوّلت نظرتها الغاضبة إلى اندهاش ثم إلى فزع. ارتفعت يدها المرتعشة إلى شفتيها فضمّتهما في قبضتها. رأيناها من خلال وجومنا وحيرتنا تسبل جفنيها وتركّز النظر على موقع قدميها كأنّما هبط عليها الحزن فجأة "ماذا جرى لروزا؟"[6]. إنّ هذه الحادثة التي يمكن أن تعتبر تافهة كان لها أبعد الأثر في شخصيّة أحمد الحجري. إنّها واقعة جلّى أدرك من خلالها عمق المأساة التي كانت تحيق بأبناء جلدته من عرب الأندلس الذين أرغموا على تغيير أسمائهم وديانتهم ولغتهم وهويّتهم، وإلاّ أنزل بهم شرّ العقاب. بهذا نفهم قول أحمد الحجري معلّقا على ما حدث:"لم يكن ما حدث أمرا عاديا. كان زلزالا هزّ حياتي وقصمها منذ ذلك اليوم إلى شطرين: أحدهما جهريّ ظاهر معلن، والآخر مكتوم مستور مغطّى. صار لي اسمان وديনان

[6] م.ن ص 4.

ولغتان. ومن عجب أنّ هذا هو حال أفراد الأسرة جميعا دون أن أدري"[7].

وممّا يشدّ الرواية إلى السيرة الذاتيّة ما يمكن أن نسمّيه بالكتابة بالذاكرة. فإذا كانت الرواية عادة تواكب تطوّر الشخصية وتعايش مراحل تجربتها فإنّ السيرة الذاتيّة تكثّف الأزمنة كلّها في زمن متأخّر هو زمن التدوين الذي تكون الشخصيّة قد بلغت فيه حدّا من الاكتمال يسمح لها بالنظر إلى الخلف لتتبّع المسار الذي قطعته منذ طفولتها. فهذا أحمد الحجري يقول مثلا:"مازالت تعود بي الذاكرة أحيانا إلى أوّل حفلة زفاف حضرتها"[8] ويقول:"هذا ما حفظت ذاكرتي من القصيد الطويل الذي نال استحسان الحاضرين"[9] ويقول:"تذكّرت هذه الجملة بعد مرور سنوات طويلة وأنا في المغرب"[10]، ويقول:"تذكّرت بعد أن أصبحت مقيما في غرناطة كيف ظلم أهلها وشرّدوا في المنافي"[11].

والسؤال الذي يتعيّن علينا أن نطرحه هو: لم حاكت الرواية جنس السيرة الذاتيّة وهي مستمدّة في الأصل من نصّ

---

[7] م.ن. ص 5.
[8] م.ن. ص 26
[9] م.ن. ص 32.
[10] م.ن ص 40.
[11] م.ن. ص 48.

تراثيّ ينوس بين الرحلة والتاريخ؟ إنّ الجواب في رأينا يكمن في جانبين أحدهما حواريّة الرواية التي تجعل منها جنسا آكلا لسائر الخطابات والأجناس، والثاني أنّ عبد الواحد براهم اتّخذ من خطاب الرحلة التاريخيّ المرجعيّ لبنة في الكون التخييليّ الذي أنشأه فحوّل عنوة وجهة المرويّ وملأ فراغات التاريخ بكائنات الإبداع.

لقد أنطق الروائيُّ أحمدَ الحجري بما لم يذكره في كتابه وربّما بما لا صلة له به في حياته، ولكنه جعل هذا الكلام على لسانه إمعانا في الإيهام وإدراجا للقارئ في استراتيجيّة القصّ المرجعيّ وتوريطا له في حبائل اللعبة التخييليّة.

وحتى لا يجد القارئ منفذا من هذا الشرك يزجّ عبد الواحد براهم في متن الرواية بمقاطع من كتاب أحمد الحجري "ناصر الدين على القوم الكافرين" كما جاءت في الأصل دونما إحالة ولا تمييز لها بعلامات طباعيّة عن الفصول والمقاطع التي هي من إنشائه.

على هذا النحو نجد الفصل الخامس من الرواية موسوما بـ"ذكر ما وقع مع أسقف غرناطة"، وهو يحيل ضمنيّا على الباب الأوّل من كتاب أحمد الحجري:"في ذكر ما وقع لي

بمدينة غرناطة مع القسيس الكبير في شأن قراءة الرقّ الذي وجد في الصومعة...". يبدأ هذا الفصل بـ:"وهذا الباب هو في الرحلة في الباب الثاني عشر منها. اعلم – رحمك الله – أنّ في عام ستّ وتسعين وتسع مائة من الهجرة ومن حساب النصارى عام ثمان وثمانين وخمس مائة وألف أمر القسيس الكبير بمدينة غرناطة بهدم صومعة قديمة كانت في الجامع الكبير"[12].

إنّ بداية "ناصر الدين على القوم الكافرين" من هذه النقطة المتقدمة هي التي سوّغت لعبد الواحد براهم أن يمهّد لها في روايته بفصول أربعة يحدّد فيها نشأة الفتى وتعلّمه والظروف التي مرّ بها. فإذا تمّ له ذلك استهلّ الفصل الخامس بقوله:"في عام 1588 أمر أسقف مدينة غرناطة دي سلفاتييرا بهدم صومعة قديمة تحاذي الجامع الكبير"[13]. والملاحظ هاهنا أنه حذف التاريخ الهجري ونقل إلى المتن ما أثبته المحقّق في الهامش.

وعلى هذا النحو يمكننا أن نطلق على هذه العمليّة التحويليّة التي أخضع لها الخطاب التاريخيّ اسم التحيين الذي أملاه تبدّل العصر من جهة، وتغيّر المقام الأجناسيّ للخطاب من

[12] أحمد الحجري: ناصر الدين، ص 23.
[13] عبد الواحد براهم: تغريبة أحمد الحجري، ص 68.

جهة أخرى. غير أنّ هذا التحيين أنشأ في جسد الرواية مناطق هجينة ظاهرها خطاب روائيّ مبتدع وباطنها خطاب تاريخيّ منقول. وفي مناطق التطابق والتماسّ هذه ينصهر القديم والجديد، والمرجعيّ والتخييليّ، والتاريخيّ والروائيّ. ولعلّ في نسج الرواية على منوال السيرة الذاتيّة التي يكتبها عبد الواحد براهم نيابة عن أحمد الحجري ما يجعل هذه العمليّة مقبولة من الناحيتين الإجرائيّة والجماليّة.

من هذا الباب بالذات سرّب الروائيّ في إهاب السيرة الذاتيّة نصوصا لم يرد ذكرها في كتاب أحمد الحجري نفسه، وإنما استمدّها من مؤلفات أخرى شأن "نفح الطيب" للمقّرى[14]، وكتاب "المعارف في كلّ ما تحتاج إليه الخلائف" للملك المنصور[15]، وكتاب "تحفة الأديب" للترجمان الميورقي[16]، ورسالة أهل الأندلس إلى السلطان العثماني سليمان القانوني[17]، وقصيدة محمد بن أبي يحلى في تأليب الناس على صاحب فاس محمد المأمون ابن السلطان أحمد المنصور[18]، لا بل إنّنا وجدنا المؤلّف يستغلّ ما ثبت تاريخيّا من إلمام أحمد الحجري باللغة

---

[14] عبد الواحد براهم: تغريبة أحمد الحجري، ص 68

[15] م.ن. ص 40.

[16] م.ن. ص 117.

[17] م.ن. ص 145.

[18] م.ن. ص 129.

القشتاليّة فيسوق على لسانه مقطعا من كتاب "دون كيشوت" لسرفانتس[19].

إنّ الرواية تغدو على هذا النحو مجمعا للنصوص ذات السمات المتباينة والمصادر المتضاربة. فلا غرابة أن نجد فيها الخطاب التاريخيّ في مثل هذا القول:"دخلت عادة تدخين التبغ إلى إفريقيا السوداء عن طريق الأوروبيّين فوصلت إلى تمبكتو أوّلا، ومن هناك حملها السودانيّون الذين رافقوا الفيلة إلى مرّاكش، ثمّ دخلوا بها فاس عام 1599"[20]، والخطاب الجغرافي:"يشقّ المدينة [تستور] ثلاثة شوارع عريضة أكبرها الشارع الأوسط ويوازيه من أعلى في أبعد نقطة عن النهر شارع ثان عرضه عشرون ذراعا وبه ساقيتان لتصريف المياه. ويوجد شارع ثالث مثله لكن بدون سواق وهو محاذ للجامع الكبير، ولا يفصله عن النهر إلاّ حيّ يسكنه الخزّافون وصنّاع القرميد"[21]، والخطاب الديني:"إنّ الخليقة الإنسانية على أربعة أقسام: القسم الأوّل: خلق الله تعالى أبانا آدم عليه السلام من غير أبوين. القسم الثاني: خلق أمّنا حواء من غير أمّ. القسم الثالث: خلق سائر الناس من أبوين. القسم الرابع: خلق سيّدنا

---

[19] م.ن. ص 140.
[20] م.ن. ص 158.
[21] م.ن. ص ص 279-280.

عيسى عليه السلام من أمّ وليس له أب. كما خلق أمّنا حواء وليس لها أمّ"[22]. ولعلّ ما أتاح تجاور هذه الخطابات في الرواية أنّها كانت متواشجة في نصّ الرحلة الذي ألفه أحمد الحجري خاصة أنّ غايته الأولى كانت بيان معرفته الدينيّة والدنيويّة ونقل المناظرات التي تولّى فيها الردّ على المسيحيّين واليهود والدفاع عن الدين الإسلاميّ، وهو ما يفسر كثرة شواهده من الكتب المقدّسة.

إنّ هذه السمة التي يتميّز بها خطاب الرواية تتراءى لنا من خلال قول الحجري مدافعا عن روايته التي أنشأها وهو بعد شابّ طريّ العود في طليطلة:"إنّ الأوراق تشهد كيف اقتبست النصّ من كتاب تاريخيّ"[23]. أفليس في هذا القول ما يغري بالتفكير في وجود تماه بين أحمد الحجري وعبد الواحد براهم، إذ اقتبس كلّ منهما نصّه من التاريخ؟

ولقد تردّد هذا القول على لسان إبراهيم الطيبلي الموريسكي التستوري الذي عرفه الحجري في طليطلة باسم خوان بيريث. فقد ذكر تأليفه لكتابه "ذلك الكتاب الجامع لأساليب عديدة فيها الشعر والقصص والذكريات والمواعظ

---

[22] م.ن. ص 207.
[23] م.ن. ص 61.

جعلتها في لغة سهلة تسوغ للشباب وقصدي تعليمي وليس أكثر"[24]. أفلا يجوز لنا أن نلمح من خلال هذا الحديث صورة الرواية نفسها وقد غدت ديوانا جامعا لشذرات القول؟

لعلّ ما يؤيّد ذلك - زيادة على الأبيات والمقطّعات الشعريّة الكثيرة - تحوّل الرواية إلى محاكاة للشعر. ففي آخر "باب مرّاكش" يقدّم أحمد الحجري قبل أن يركب السفينة قاصدا أوروبا نسخة مخطوطة من "كتاب الشفاء" للقاضي عياض هديّة إلى صديقه عبد الرحمن ويقول له: "أرجو أن يعينك هذا الكتاب على سلامة الروح وشفاء الأشواق". كادت تدمع عيناه لولا أنه تشجّع وتماسك.

"عانقني مودّعا وهو يقول:"لن تشفى أشواقي إليك أبدا.. كما لم تشف أشواقي إلى هناك". نظرت ناحية "هناك" حيث العدوة الأخرى. أرض الماء والزعفران حيث قرية الحجر الأحمر وحقول جدّتي تبرّد قدميها في مياه شنّيل، وحيث كان الطفل أحمد وأخوه يلهثان وراء أتان وجحشها في حرّ الهاجرة. فتخرج إليهما روزاليا مؤنّبة وتفلت منها أولى الكلمات العربية..

---

[24] م.ن. ص ص 286-287.

"أين أنت يا روزا الغالية؟....أين أحضانك الدافئة تضمّ هذا المهاجر الهائم بين رياح العالم الأربع؟

"كدت أرفع صوتي بالنداء لكثرة ما في النفس من حرقة. ولكن لمن النداء ... ومن عساه سيسمع؟

"نظرت... فلا وجود لغير الأفق المقفر قد انفتح فيه جرح صغير ليبتلع قرص الشمس الغاربة."[25].

إنّ هذا التوهّج الذي اكتساه الخطاب الروائيّ فغدا مضارعا للشعر منشؤه ذاك التقاطع العميق بين أحمد الحجري وعبد الواحد براهم في لحظة حنين إلى الأمّ واستحضار للحظات من زمن الطفولة القديم البعيد.

ولعلّنا بهذا نصل إلى بؤرة الفنّ في هذه الرواية. فلم استدعى عبد الواحد براهم هذه الشخصية التاريخيّة وكتب سيرتها الذاتيّة نيابة عنها؟ أهو ضرب من التخفّي وراءها أم إنّ للأمر سرّا آخر؟ لا شكّ عندي في أن شخصية أحمد الحجري قد استهوت عبد الواحد براهم لما في حياتها من عذاب ومغامرة وشجاعة وإيمان. ولكنّ ذلك لا يكفي. فالفترة التي عاش فيها الحجري هي فترة استعلاء الغرب وتنمّره وعدوانه السافر على

---

[25] م.ن. ص 166.

كلّ من خالفه الرأي أو الجنس أو المعتقد. ومن ثمّ فليس أحسن من العودة إلى هذا الطور لبيان مصدر الخطأ، والكشف عن الجوانب المضيئة في حضارة الإسلام. فهذا الحجري يقول متحدّثا عن شبابه في طليطلة: "شاركت بهمّة في الفرق المدرسيّة. حتى إنّني كتبت نصوصا ذات مضامين تقرّب بين الطوائف المتناحرة، وتزيل الأحقاد بين المسلمين والكاثوليك أو أتباع لوثر... لكنّ أعوان ديوان التفتيش لم يكونوا راضين عمّا نفعل"[26]. وهذا ما يفسر إعجابه بيوسف داي حاكم تونس في تلك الفترة: "مولاي يوسف داي يطبع تاريخ دولته بهذا الإنشاء العظيم ويترك صورة عن عهد جمع فيه تحت رعايته طوائف من الشرق والغرب: أندلس أسبانيا، يهود ليفورنه، أسرى جنوة والبندقية، أتراك وشركس، إلى جانب أهل البلد ورثة بني حفص"[27].

إنها لمقابلة تامّة بين غرب متعصّب عدوانيّ وشرق متسامح جامع بين الأجناس والديانات في بناء حضاريّ يؤمن بالإنسان وبطاقته على تجميل الكون. بهذا نفهم سبب اختيار الحجري بطل الرواية لتونس مقرّا نهائيّا له. وبهذا أيضا نجد الطريق لفهم جوهر العمل الذي قام به عبد الواحد براهم في هذه الرواية.

---

[26] م.ن. ص 60.
[27] م.ن. ص 362.

نعم، يمكننا أن نأخذ عليه بقاءه أحيانا سجين النصّ التاريخيّ وعدم توظيفه لعدد من المعطيات في الخطة الروائيّة بما جعل الأحداث خاضعة لقانون التتابع التاريخيّ أكثر ممّا هي منخرطة في قانون الحبكة الروائيّة. ولكن ما لا يمكن أن نغفله هو قدرة المؤلّف على تحيين النصّ التاريخيّ واستدعائه لا من باب إحياء الماضي من منظور سلفيّ، ولا لإعلائه حتى يغدو صورة للحقيقة المطلقة التي تقنع الرواية بدور التعريف بها و الدعوة إليها، بل استجابة لقضايا العصر الكبرى قضايا التسامح والحوار وإن كانت لغة العنف اليوم لا توفّر المجال لذلك.

إنّ النص التاريخيّ السابق يصبح في "تغريبة أحمد الحجري" تعلّة لا غاية. ذلك أنّ الكون التخييليّ الذي أنشأه عبد الواحد براهم بحرفيّة عالية غدا هو المركز ولم يعد صدى ولا ظلاًّ. إنّ أهمية هذا العمل تكمن في رأينا في قدرة صاحبه على تحويل الخطاب التاريخيّ النفعيّ الملتفت إلى الماضي خطابا روائيّا إبداعيّا منشغلا بقضايا الراهن جماليّا وإيديولوجيّا، منفتحا على المستقبل.

2006


الخاتمة

تلك هي الرواية التاريخيّة وذاك هو عالمها المتحرّك المناور. ولكن هل يجوز لنا القول إنّنا أتينا على خصائص هذا الجنس الفرعيّ وعثرنا على الحلول النهائيّة للمعضلات التي يثيرها؟ لا أعتقد ذلك بالنظر إلى محدوديّة المدوّنة المعتمدة من جهة وإلى قلّة الجوانب التي عرضنا لها من جهة أخرى.

ومع ذلك فقد مكّنتنا هذه الإطلالة على نماذج من الرواية التاريخيّة العربيّة من أن نقدّر غنى هذه الممارسة ووعورة المسالك التي يتوخاها فيها المبدع وما يترتّب على ذلك من جهد لحلّ المعقود بالنسبة إلى القارئ. وما زال بنا- والحقّ يقال- ظمأ إلى معرفة أسرار الكتابة في الرواية التاريخيّة التي كانت من مصائد الرواية العربيّة في طورها التعليميّ الأول ولازمتها في مسيرتها الفنّيّة وهي تتحسّس موقعها في خارطة الإبداع، ولكنّها ظلّت – ويا للمفارقة – سبيلها إلى الخصوصيّة وإلى الإضافة بل وإلى الحداثة في أكثر الأحيان. ذلك أنّ الرواية التاريخيّة نازعت الرواية الواقعيّة مكانتها وأثبتت قدرتها على أن تكون أكثر منها تأصّلا في ثرى الواقع وإن يكن نصّيّا، وأوغل منها مضيّا في دروب التخييل الملتوية. ممّا يجعلها في برزخ جامع بين المتناقضات. ولكنّ الرواية التاريخيّة مع ذلك ليست ارتدادا صرفا إلى الماضي ولا هي اتجاه صرف إلى التخييل.

وهذه المعادلة الصعبة هي التي أغرت كتّاب الرواية التاريخيّة، بمن فيهم من أقبل على الواقعيّة إقبالا صريحا، بأن يتوخّوا ضروبا من الأقنعة تجعلهم إذ ينصرفون عن واقعهم في ظاهر الأمر إنّما يصرفون إليه وجوههم في الحقيقة.

وعلى هذا النحو يكون قانون الإبداع في الرواية التاريخيّة قائما على التبعيد، في حين نجده في الرواية الواقعيّة قائما على المحاكاة والمشابهة. ذلك أنّ مؤلّف الرواية الواقعيّة قصاراه أن ينشئ عالما مشابها لعالم الكون والفساد، أمّا كاتب الرواية التاريخيّة فهدفه أن يقيم من شذرات الخطاب الماضي عالما جديدا إن تكن له بالعالم الماضي مشابه فإنّه يقدّم نفسه على أنّه بديل عنه لا صورة منه. وبهذا فإنّ علاقة الرواية بالتاريخ ليست علاقة تبعيّة: إنّها لا تأتمر بأمره ولا تخفض له جناح الذلّ، بل تخرجه من محبسه لتزجّ به في إحداثيّات جديدة، فيكون بين يديها كالعجوز البدويّة التي تلبسها حفيدتها آخر ما استجدّ من أردية الموضة، أو قل إنّه يصبح لديها كأهل الكهف الذين تنفخ فيهم الروح ويدعون إلى مواكبة آخر ما تفتّقت عنه قرائح العلماء والمخترعين.

وإذا كانت خصوصيّة الرواية التاريخيّة العربيّة قد تجلّت لنا في عودتها إلى ماضينا بخيباته وانتصاراته، فإنها تجلّت أكثر

في ذلك الحوار الذي أنشأته مع نصوص تراثيّة: محاكاة ومعارضة واعتراضا. وإلى هذا تغرينا هذه الروايات بمراجعة علاقاتنا مع الغير والبحث فيها عن جذور هزائمنا وإرهاصات انتصاراتنا. فمع "الزيتي بركات" للغيطاني نجد مواجهة بين مصر المملوكيّة والدولة العثمانيّة، ومع "غرناطة" لرضوى عاشور قراءة للتاريخ الدامي بين الموريسكيين والاسبان، وهذه الخلفية مضافا إليها التواصل مع الفرنجة هي التي تعكسها رواية عبد الواحد إبراهم "تغريبة أحمد الحجري"، ونتقدّم مع البشير خريّف في الزمان مع "برق الليل" و"بلارة" فنجد صورة من صور الصراع على تونس بين الإسبان والعثمانيّين، ومع واسيني الأعرج في "كتاب الأمير" ندخل في تلافيف علاقة متعدّدة الأوجه بين الجزائر وفرنسا خلال القرن التاسع عشر.

إنّ هذه السمة الجامعة بين نصوص مدوّنتنا والمتمثلة في محاورة التراث من جهة وتصوير المواجهة مع الأمم الأخرى من جهة ثانية تكشف هاجسا مستبدّا بالرواية التاريخيّة العربيّة، فهي من جهة تقيم الجسور مع الخطابات السابقة داخل الثقافة العربيّة حتى لا تظلّ في أسر الرحم الغربي، ولكن دون أن يؤدّي بها ذلك إلى التماهي مع تلك الخطابات التراثيّة والانصهار فيها، ومن جهة أخرى تسعى الرواية التاريخيّة إلى مراجعة

علاقاتنا بالغير غربيّا كان أوشرقيّا لإصلاح ما فسد وتقويم ما اعوجّ.

وليس من شكّ في أنّ هذا التناول للتراث والغير وإن كان متعدّد الصور مختلف الدرجات في هذه الروايات قد مكّنها من تحقيق الإضافة سواء من خلال إنشاء عوالم خفت ألقها حتى كادت تخرج من الذاكرة الجماعيّة، أو من خلال الإسهام في القضايا الكبرى التي يطرحها واقعنا: قضايا الوطن والكون، والأحاديّة والتعدديّة، والانغلاق والتفتح، والمواجهة والمصالحة، والهويّة والحوار.

وعلى هذا النحو تكون الرواية التاريخيّة ناطقة بهموم الحاضر لا بمشاغل الماضي، وهو ما يفسّر لنا تقحّم كتّابها مناطق التجريب والمخاطرة. ولا نحصر معنى التجريب ههنا في ذلك الخرق لأحديّات التعبير السرديّ متمثلة في الراوي العليم ووحدة الصوت ووحدة الرؤية على نحو ما يظهر في "الزيني بركات" للغيطاني و"كتاب الأمير" لواسيني الأعرج، بل نرى التجريب أيضا في تكسير الرواية التاريخيّة لصنميّة الخطاب التاريخي وإثبات نسبيّته على نحو ما نجده في "بلاّرة" و"برق الليل" لخريّف، كما نجده في معابثة الرواية التاريخيّة لهذا الخطاب التاريخيّ بإعادة كتابته وملء فراغاته والوصول به إلى

تخوم لم يكن قادرا على ارتيادها وهو ما تجسده خاصة رواية "تغريبة أحمد الحجري" لعبد الواحد ابراهم.

إنّ هذه السمات الجماليّة والمضمونيّة النى انطوت عليها الرواية التاريخيّة تسمح لنا بأن نتبيّن فيها مفارقة أساسيّة هي أنّها إذ ترتدّ إلى الماضي في نزوع تأصيلي، إنّما تنقل هذا الماضي إلى مجال الحاضر وتكسبه طاقة على الحركة والتجدّد والتدلال. وإذا كانت هذه الوقفات عند الرواية التاريخيّة العربيّة قد ساعدتنا على أن نتبيّن جانبا من خصوصيّتها وإضافتها وحداثتها، فإنّها ساعدتنا أيضا على أن ننفذ إلى عمليّة الإبداع الأدبيّ والفنّيّ عامّة فنكشف بعضا من آلياتها ونستكنه شيئا من أسرارها.

المروج في 2007/04/19

المصادر والمراجع

العربية:

المصادر:

واسيني الأعرج : كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد، دار الآداب، بيروت، 2005

عبد الواحد براهم: تغريبة أحمد الحجري، منشورات الجمل، كولونيا ،ألمانيا، بغداد، ط1، 2006 ، 315 ص .

البشير خريف: **بـــرق الليـــل**، دار بوسلامة للطباعة والنشـــر، تونس، ط2، د.ت. 1992.

البشير خريف: بلارة، تقديم وتحقيق فوزي الزمرلي، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، تونس

رضوى عاشور: غرناطة، روايات الهلال، ع 544، أبريل 1994. ومريمة والرحيل، روايات الهلال، ع 561، سبتمبر 1995.

جمال الغيطاني: الزيني بركات، دار الشروق، بيروت- القاهرة، 1989.

المراجع العربية:

سامية أسعد: عندما يكتب الروائيّ التاريخ. فصول، ع2، 1982

رولان بارت: نظريّة النصّ، ترجمة منجي الشملي وعبد الله صولة ومحمد القاضي، حوليات الجامعة التونسية، ع27/1988

الجاحظ: البخلاء، تحقيق طه الحاجري، دار المعارف بمصر، 1971

أحمد بن القاسم الحجري الأندلسي: ناصر الدين على القوم الكافرين. تحقيق محمد رزوق، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء، 1987، 167 ص.

ابن أبي دينار: المؤنس في أخبار إفريقية وتونس، دار المسيرة، بيروت، مؤسسة سعيدان، تونس، 1993.

سيزا قاسم: المفارقة في القصّ العربي المعاصر، فصول، ع2، يناير- فبراير- مارس 1982، ص 144.

مشكلة الإبداع الروائيّ عند جيل الستينات والسبعينات. (ندوة) فصول، ع2، يناير- فبراير- مارس 1982

المراجع الأعجمية:

André Daspre: Roman historique et histoire, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Mars- Juin, 1975.

B. Eikhenbaum : Sur la théorie de la prose, in **Théorie de la littérature,** textes des formalistes russes, réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov. Ed. du Seuil, 1965.

Gérard Genette : **Palimpsestes, la littérature au second degré**, Coll. Poétique. Ed. du Seuil, Paris, 1982

Jean Molino : Qu'est-ce que le roman historique, *Revue d'histoire Littéraire de la France*,n°2-3, Mars-Juin 1975

Michel Raimond : **Le roman**, Armand Collin, 1996

Pierre-Louis Rey : **Le roman**, Hachette, 1992,

Mickel Vanoosthuyse : **Le Roman historique, Mann, Brecht, Döblin**, PUF, 1996,

Gérard Vindt et Nicole Girand : **Les grands romans historiques**, Bordas, 1991,

الفهرس



محمّد القاضي أستاذ التعليم العالي بكلية الآداب والفنون والإنسانيات، جامعة منوبة، تونس. مهتمّ بدراسة النص السردي قديمه وحديثه.

صدر له :**الأرض في شعر المقاومة الفلسطينية**، الدار العربية للكتاب، تونس - ليبيا، 1982

الفكر الإصلاحي عند العرب في عصر النهضة، بالاشتراك مع الأستاذ عبد الله صولة، دار الجنوب للنشر، تونس، 1992

جورج ماي : السيرة الذاتية،(ترجمة) بالاشتراك مع الأستاذ عبد الله صولة، بيت الحكمة، قرطاج 1992

تحليل النصّ السردي، دار الجنوب للنشر، تونس، 1997

كتاب المنهجية: وزارة التعليم العالي، جامعة الزيتونة بتونس، سلسلة دراسات، المركز القومي البيداغوجي، تونس، 1997

الخبر في الأدب العربي : دراسة في السردية العربية، كلية الآداب بمنوبة، تونس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998.

الفكر الإصلاحي في القرن 13هـ/19م ومطلع القرن 14هـ/20 م : بالاشتراك مع الأستاذ عبد الله صولة، وزارة التعليم العالي، جامعة الزيتونة، المركز القومي البيداغوجي، 1998

في حوارية الرواية : دراسة في الرواية التونسية، دار سحر للنشر، تونس،2005

إنشائية القصة القصيرة : دراسة في السردية التونسية، الوكالة المتوسطية للصحافة، تونس، 2005.

Florilège : Anthologie de la poésie tunisienne, Union des Ecrivains Tunisiens, 2003.

medelkadhi@laposte/net



إن الرواية التاريخيّة ناطقة بهموم الحاضر لا بمشاغل الماضي، وهو ما يفسّر لنا تقحّم كتّابها مناطق التجريب والمخاطرة. ولا نحصر معنى التجريب ههنا في ذلك الخرق لأحديّات التعبير السرديّ متمثلة في الراوي العليم ووحدة الصوت ووحدة الرؤية، بـل نرى التجريب أيضا في تكسـير الرواية التاريخيّة لصنميّة الخطاب التاريخي وإثبات نسبـيّته، كما نجده في معابـثة الرواية التاريخيّة لهذا الخطاب التاريخيّ بإعادة كتابته وملء فراغاته والوصول به إلى تخوم لم يكن قادرا على ارتيادهـا.

هذه السمات الجماليّة والمضمونيّة التي انطوت عليها الرواية التاريخيّة تسمح لنا بأن نتبيّن فيها مفارقة أساسـيّة هو أنّها إذ ترتدّ إلى الماضي في نزوع تأصيلي، إنّما تنقل هذا الماضي إلى مجال الحاضر وتكسبه طاقـة على الحـركة والتجدّد والتدلال. وإذا كانت هذه الوقفات عند الرواية التاريخيّة العربيّة قد سـاعدتنا على أن نتبيّن جانبا من خصوصيّتها وإضافتها وحداثتها، فإنّها ساعدتنا أيضا على أن ننفذ إلى عمليّة الإبـداع الأدبـيّ والفنّيّ عامّة فنكشـف بـعضا من آلياتها ونسـتكنه شـيئا من أسـرارها.

ISBN : 978-9973-9977-12-4

دار المعرفة للنشر : 79 شارع فرحات حشاد – تونس
الجمهورية التونسية – الهاتف : 621 241 71 00216

الثمن : 8000 دت